Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

О.П.КРУСЬ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник

Рівне - 2014

УДК 78.01(477)
ББК 85.313(2Ук)
К84

Затверджено вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету (Протокол № 4 від 29 листопада 2013 р.)

Рецензенти:

Наконечна О.П., д-р філос. наук, професор Національного університету водного господарства та природокористування, м. Рівне;

Черній В.А., канд. істор. наук, професор Рівненського інституту слов'янознавства Київського інституту "Слов'янський університет", м. Рівне;

Крижановська Т.І., канд. пед. наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Крусь О.П.

К84 Історія української музики другої половини XIX століття: Навчальний посібник. – Рівне : НУВГП, 2014. – 225 с.: іл.

ISBN 978-966-327-267-2

Навчальний посібник охоплює період історії української музики другої половини XIX ст. Висвітлюється становлення й розвиток української композиторської школи, очолюваної М.Лисенком. Розглядається творчість М.Аркаса, А.Вахнянина, М.Вербицького, С.Воробкевича, С.Гулака-Артемовського, М.Калачевського, І.Лаврівського, В.Матюка, О.Нижанківського П.Сокальського та ін. Значну увагу приділено музичному фольклору, зокрема, заробітчанським, емігрантським і рекрутським пісням, досліджено оперну, симфонічну, камерно-вокальну, інструментальну та хорову творчість. Окремі розділи присвячені висвітленню різних форм музичної освіти й виконавства, аналізуються музично-теоретичні праці діячів вітчизняної культури.

Для студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів, а також широкого загалу читачів, які цікавляться національною культурою.

Іл. 78. Бібліогр. 115 назв.

УДК 78.01(477)
ББК 85.313(2Ук)

ISBN 978-966-327-267-2

© Крусь О.П., 2014

П Е Р Е Д М О В А

Як відомо, шовіністична політика царату згубно позначилась на розвитку української освіти, літератури та мистецтва. Та, незважаючи на утиски з боку уряду, національна культура в Україні пробивала собі дорогу. Загострення соціальної й національно-визвольної боротьби, утвердження громадянських ідеалів, пов'язаних із принципами народності та демократизму, позначились на ідейно-тематичному й жанровому спрямуванні вітчизняної музики, на розвитку музичної освіти, музично-наукової думки.

У другій половині XIX ст. посилився процес консолідації українського народу, штучно розділеного чужими кордонами. Установлювались зв'язки між галицькими й східноукраїнськими та російськими суспільно-політичними й культурними діячами. Цьому чимало сприяла активна громадська й творча діяльність М.Вороного, Б.Грінченка, М.Грушевського, М.Драгоманова, М.Коцюбинського, Лесі Українки, М.Лисенка, М.Павлика, І.Франка та ін.

Музичне мистецтво України прагнуло вийти з вузьких рамок домашнього музикування і релігійно-культових обмежень на концертну естраду, доступну широкому колу слухачів. Композитори дедалі частіше звертаються до фольклору як цілісної системи, що увібрала багатовіковий мистецький досвід народу.

Щедро черпали наснагу з життєдайних джерел народної творчості письменники, поети, композитори. Широкого розмаху набрала збирацька робота. У Києві в 1857 р. вийшов збірник "Южно-руські пісні з голосами" М.Маркевича. На початку 1860-х рр. з'явились обробки народних пісень А.Маркевича та А.Єдлічки. У 1863 р. у Петербурзі побачила світ збірка "Українські пісні, видані коштом О.С.Балліної" із фольклорними зразками, записаними О.Потебнею. Подією у мистецькому житті стала стаття "Музика південноруських пісень", опублікована в 1861 р. у журналі "Основа", порушуючи принципово важливі питання про історично правильне розуміння природи і національного стилю української пісенності.

Зв'язок музики з театром, літературою, поезією набирав у другій половині XIX ст. яскраво виявленої національної форми, сприяв утвердженню засад демократизму, народності, соціальному спрямуванню образності.

Безперечно, справді тектонічним поштовхом для наснаження музичної творчості передовими ідеями соціально-визвольного характеру була полум'яна поезія Т.Шевченка. Показово, що до програмного твору поета-революціонера - "Заповіту" - одночасно звернулись родоначальник професіоналізму в західноукраїнській музиці М.Вербицький та молодий композитор, студент консерваторії М.Лисенко. Твори митців прозвучали у 1868 р. у Львові в річницю відзначення пам'яті Т.Шевченка. Діячі української культури добре усвідомлювали силу впливу озвученого Кобзаревого слова, тому нерідко виступали ініціаторами концертів і вечорів його пам'яті у Києві, Харкові, Одесі, Миколаєві, Петербурзі, Москві, Львові, Відні, Кракові, Празі та інших містах. Інтернаціональному вихованню слухачів сприяли концерти, присвячені І.Франкові, М.Драгоманову, Марку Вовчку, О.Пушкіну, А.Міцкевичу, Г.Гейне та ін.

Оригінальна творчість українських митців, обробки народних пісень привертали увагу багатьох діячів культури Росії, Чехії, Польщі, Хорватії, Болгарії, Франції, одержали високу фахову оцінку О.Сєрова, П.Чайковського, Л.Куби, Ф.Кугача (Коха) та ін. У свою чергу, слов'янський фольклор цікавив українських музикантів. Скажімо, організовані М.Лисенком концерти слов'янської музики мали широкий резонанс не лише в Україні та Росії, а й за кордоном. Твори слов'янського звучання були в репертуарі хорових ансамблів, створених у 70-80-ті рр. комітетом при львівському товаристві "Академічне братство", до якого входили І.Франко, О.Нижанківський, Д.Січинський.

Надзвичайно плідною була діяльність М.Лисенка - композитора, фольклориста, піаніста, диригента, педагога, культурно-громадського діяча. Разом з іншими митцями він сміливо обстоював права українського народу на розвиток мови, літератури, мистецтва. За свою прогресивну діяльність Микола Віталійович зазнав переслідувань, обшуків, арешту. У відповідь на утиски з боку царського уряду, що особливо давались взнаки в період посилення дії обмежень цензурного характеру, композитор, не зраджуючи демократичних ідеалів, створював музику, в якій слухачі знаходили відповідь на болючі питання сучасності, черпали наснагу для боротьби з пригноблювачами народу.

Праця послідовників творчих принципів М.Лисенка, зокрема, С.Людкевича, М.Аркаса, В.Сокальського, А.Вахнянина, В.Матюка, Д.Січинського, О.Нижанківського, С.Воробкевича, Ф.Колесси - сприяла піднесенню українського музичного мистецтва й фольклористики.

Поглиблений інтерес до вітчизняної музики, театру, виконавства активізував концертне життя й освіту. Виникнення численних товариств (у Львові - "Руської бесіди", а також співочих товариств "Торбан" і "Боян" із філіями; у Чернівцях - "Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині" й очоленого С.Воробкевичем "Руського літературно-драматичного товариства"), відділень Російського музичного товариства у Києві, Харкові, Одесі, а також хорових і музично-драматичних гуртків сприяло, з одного боку, поширенню самодіяльного та професіонального мистецтва, а з другого - зростанню музичних кадрів, піднесенню виконавської і слухацької музичної культури.

Велике значення для зростання професіонального рівня мистецтва мала організація авторських концертів композиторів - М.Лисенка, А.Рубінштейна, Ф.Крейслера (Київ), П.Чайковського (Київ, Одеса, Харків), С.Рахманінова (Київ, Харків), М.Римського-Корсакова (Одеса, Миколаїв), С.Танєєва (Харків, Київ), концертів та вистав за участю виконавців-гастролерів (Ф.Шаляпіна, С.Крушельницької, О.Мишуги та ін.).

У піднесенні демократичної культури України важливу роль відіграв також театр. Відкритий у 1864 р. у Львові при "Руській бесіді" перший постійний професіональний театр функціонував як музично-драматичний.

Корифеї українського театру - М.Кропивницький, П.Саксаганський, М.Садовський, М.Заньковецька, Г.Затиркевич-Карпинська, М.Садовська-Барілотті (Тобілевич) та ін. - поєднували високу акторську майстерність із мистецтвом співу. Саме це зумовило розвиток театру як музично-драматичного. Музика виступала важливим драматургічним компонентом у їхніх спектаклях. Театр корифеїв ставив опери й оперети українських композиторів - "За-

порожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, “Наталку Полтавку” І.Котляревського-М.Лисенка, “Катерину” М.Аркаса, “Чорноморців”, “Різдвяну ніч”, “Утоплену” М.Лисенка та ін.

За відсутністю національного оперного театру, де б могли виставлятись твори українських композиторів, історичне значення театру корифеїв як пропагандиста українського оперного мистецтва важко переоцінити.

Назрілою проблемою у другій половині XIX ст. стало підвищення рівня музичної освіти. Певну роль у цьому відношенні відіграли приватні музичні школи, гуртки, школи при товариствах, загальнодоступні музичні класи. У Києві - Безплатні елементарні класи хорового співу (1869 р.) та Народний недільний клас хорового співу (1874 р.), а також безкоштовні школи П.Сокальського в Одесі, при Товаристві грамотності й Музичному гуртку під керуванням П.Кравцова у Харкові. В Галичині розгортання музичної освіти так само тісно пов’язане з діяльністю масових хорових товариств. У 1897 р. при “Львівському Бояні” відкрився інструментальний музичний гурток, при якому працювали початкові освітні музичні класи. У Чернівцях існували школа, смичковий оркестр, чоловічий та жіночий хори при Товаристві сприяння музичному мистецтву на Буковині, у діяльності якого брав участь чеський композитор Альберт (Войтех) Гржімалі.

Діяльність українських музикантів, підкріплена цілеспрямованою етнографічною та фольклорно-збирацькою практикою письменників, критиків і літературознавців старшого й молодшого поколінь - М.Костомарова, П.Куліша, І.Франка, Б.Грінченка, Д.Яворницького, В.Щурата, В.Перетца, В.Гнатюка, Ф.Колесси, В.Шухевича та інших, - сприяла комплексному висвітленню побуту, історії та культури народу.

Цікаво, що творча інтелігенція пов’язувала проблеми соціальної та національної долі українців із загальнолюдськими ідеалами - гуманізмом, справедливістю, особистісними цінностями духовного життя людини. Відчуваючи гостру потребу в опануванні рідним народом досягнень загальноєвропейської культури при збереженні своєї національної самобутності, вітчизняні композитори й виконавці зробили багато на ниві освіти, музичного просвітительства. Не наслідуючи чужого, але, всотуючи усе цінне з духовної спадщини інших народів, вони з громадянською мужністю виборювали право на міжнаціональну співдружність людей.

Автор висловлює щиру вдячність рецензентам: доктору філософських наук, професору Національного університету водного господарства та природокористування О.П.Наконечній; кандидату історичних наук, професору кафедри всесвітньої історії Рівненського інституту слов’янознавства Київського інституту “Слов’янський університет” В.А.Чернію; кандидату педагогічних наук, доценту кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету Т.І.Крижановській - за цінні зауваження й поради.

Автор особливо вдячний кандидату історичних наук, професору В.Й.Сидоруку за кропітку та професіональну роботу з редагування рукопису.

Розділ 1. НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

1.1. Фольклор “відхожих людей”

Народна творчість у другій половині XIX ст. зазнає якісних змін. Поряд із традиційними жанрами обрядового та побутового, що продовжують розвиватись, формується нове русло народної творчості - сільських робітників-заробітчан, а згодом і робітників.

Великі зміни відбуваються в суспільному функціонуванні фольклору під впливом зростання демократичних тенденцій у літературі й мистецтві, значного підвищення інтересу до народної творчості. Масштабна збирацька й видавнича діяльність М.Лисенка, О.Кольберга, Л.Куби, Ф.Кугача, О.Соболевського та ін., стимульована розвитком романтизму й захопленням фольклором, проходила під патріотичним девізом: явити широкій громадськості не відкриті досі величезні народні скарби. Це активізувало “суспільний обіг” фольклору за межами його царини - села, сприяло популяризації друком, у сценічному виконанні тощо. До концертів починають залучатись самі народні творці й виконавці. Їхнє мистецтво широко пропагують прогресивні діячі культури.

Серед факторів, що вплинули на докорінні зміни в структурі народної творчості другої половини XIX ст. у Східній Європі, в тому числі в Україні, слід відзначити: вихід фольклору за межі села під впливом бурхливого розвитку капіталізму, його активну інтеграцію з міським фольклором та професіональною творчістю; зміну механізмів суспільного функціонування, пожвавлення вторинних форм його популяризації; наближення принципів творення фольклору до літератури, захист статусу авторства.

З того часу розпочинається явна диференціація між первинним фольклором, який нині називаємо “автентичним”, і вторинним, що активно побутує за межами сільського середовища. Однак далеко не всі розуміли новації в народній творчості, деякі дослідники оцінювали їх із консервативних позицій, вбачаючи в них ознаки занепаду фольклору.

Ламання патріархального способу життя, інтеграція сільського та міського населення, їхніх традицій і звичаїв впливали й на зміни в системі фольклорних жанрів.

У зв’язку з поступовою ліквідацією архаїчних форм життя, із новими демографічними процесами ряд звичаїв та обрядів зникає, у побуті чільне місце посідає позаобрядова лірика - родинна, соціально-побутова, пісня-романс. Цьому немало сприяла течія романтизму в слов’янській літературі, що живилась соками фольклору, впливаючи на нього зворотним порядком. Обопільний синтез фольклору й літератури на українському грунті досяг високого рівня у творах Т.Шевченка, С.Гулака-Артемовського, М.Шашкевича, С.Руданського та ін.

Автентичний фольклор по-своєму реагує на суспільні зміни. В ньому

з'являються такі нашарування, як строкарські, заробітчанські, емігрантські, нові солдатські (жовнірські) пісні. У їхньому творенні визначальну роль відіграє середовище "відхожих людей", які прибувають із різних сторін здебільшого у міста, утворюючи нове соціально й національно інтегроване середовище. З традиційного фольклору вони беруть пісні різних жанрів, найбільш придатні для цих умов. Так формується поняття фольклорного репертуару інтегрованого середовища. Категорія репертуару стає найважливішою класифікаційною одиницею фольклору буржуазної доби.

На традиційну основу селянської пісні, що приносять із собою заробітчани у панські економії, на цукроварні, заводи, фабрики, а емігрант - на далеку чужину, нашаровуються породжені новою дійсністю образи. З одного боку, ці пісні зображають стосунки носія фольклору із селом, з іншого - нову його життєву установку. В заробітчанських, емігрантських піснях відбиті зближення класових і духовних інтересів сільських заробітчан із міським пролетаріатом та інтеграція культурних надбань обох класів.

Особливість фольклору слідувати за життєвими ситуаціями, що стають об'єктом його відображення, яскраво відбилась у просторовій локалізації нових верств усної народно-поетичної творчості - заробітчанської, строкарської, емігрантської пісні, в їхньому змісті, у способі відображення подій. Заробітчанських, строкарських пісень найбільше, наприклад, записано на півдні України - цей район й активного землеробського капіталу, і використання вільнонайманої праці. Районами масового приходу на заробітки була Бессарабська, Херсонська, Таврійська, Катеринославська губернії, виходу - Харківська, Чернігівська, Полтавська, Київська, Подільська, Волинська. Основну масу заробітчан становили українці, білоруси, росіяни. Зустрічались також греки, болгари, молдавани та представники інших народів.

З 1870-х рр. розпочалась заробітчанська еміграція, особливо західноукраїнського населення. Шукаючи виходу зі злиденного безземелля, люди виїздили до Пруссії, Угорщини, за океан - до Північної Америки, Канади, Бразилії. Природно, найбільш емігрантських пісень записано на західноукраїнських землях.

Увесь цикл нової соціально-побутової лірики, яка найбільше стосується виробничих, заробітчанських справ, можна умовно поділити на дві групи: пісні, що відображають долю сільського батрака в перехідний період від феодалізму до капіталізму (наймитсько-строкарську форму заробітчанства), життя та працю у панських економіях, на цукроварнях, тютюнових плантаціях; пісні сільських пролетарів про роботу на фабриках, заводах, за межами краю, що виникли в умовах міста і стали основою розвитку робітничої пісні.

Попри досить значний проміжок часу, що відділяє новий пласт заробітчанських пісень від їхніх попередниць - бурлацьких і наймитських, а також локальні відміни у соціально-побутовій пісні, зумовлені політичними кордонами, що розкололи українські землі, усі вони позначені ідейною й тематичною спорідненістю, відображають глибинні зв'язки етнографічних груп укра-

їнського народу, його спільні тенденції у класовій боротьбі проти експлуататорів.

Щодо характеру відображення дійсності і художнього стилю, то у піснях нового цього періоду чітко виділяються дві течії: традиційна, що продовжує розвиток народної побутової лірики попередніх етапів, і новіша - хронікерсько-новелістичного характеру з установкою на відтворення конкретного факту життя. Остання відроджує традиції оповідної епіки, адаптуючи одночасно окремі елементи літературної творчості, зокрема, епістолярної новелістики. В новій верстві утворюється специфічний жанр хронік-новин, що продовжують традицію народної балади. У хронікерському плані в них описуються виїзди на далеку чужину, участь у визвольних війнах, воєнних походах, цілком особисті переживання - утрата близьких, перепитії чи незгоди в особистому житті. Характерними ознаками хронік є типові зачини: "Послухайте, люди добрі", "Закувала зозуленька"; типові закінчення, нерідко зі згадкою про укладача хроніки. Чимало хронік із солдатського життя, еміграції виникли як авторські, що з'явились друком. Стимулами "писемної" творчості стають заміна усної комунікації писемною і ведення особистих щоденників, потреба увічнення пережитих подій у листах, а іноді й "проба пера".

Дискретність фольклорного процесу, входження нових елементів у давні особливо відчутні в репертуарі сільських заробітчан. З темами соціальної недолі й протесту пов'язані пісенні сюжети про вихід "у чужу сторононьку", бідування на чужині, повернення з незначним заробітком, а то й без нього. Нові заробітчанські пісні поділяють не за типом занять, до яких вони були прикріплені у давнину, - чабанські, чумацькі, рибальські і т.д., а за типом наймання - на відробіткові, поденщицькі, строкарські, емігрантські тощо. Найманий робітник діє у них у різних ситуаціях. Дуже часто потрапляє до місцевих багатіїв, зазнає гніту, приниження. Однією з форм протесту є прокльони кривдникам:

Бодай тобі, господине, обора згоріла,
Як же мені, молодому, служба надоїла.

Бодай тобі, господарю, та й клуня запала,
Щоби твоя вража дочка наймичкою стала.

Системою образів, лексикою та художньо-виражальними засобами всі твори органічно пов'язані з піснями про наймицтво, про визвольні рухи XVI-XVIII ст. Не випадково у новотворах поряд виступають постаті наймита, бурлаки, козака-нетяги, чумака, сироти і т.д. Їх об'єднує негативний погляд на панство, нестерпне ставлення до соціальної несправедливості. Чим ближчими вони до нас за часом виникнення, тим яскравіше відбивають загострення класових суперечностей серед селянства. Такі мотиви нагадують про себе у нових зразках чумацьких пісень, строкарських, сирітських:

Котрі багаті, під намети сіли,
Котрі убогі, ті не посміли...
Прийшов до них багачів син, насміхається,
За що сяя голотонька напивається?

Ці пісні, яких співали протягом тривалого часу, встигли розійтись по всій Україні і дати широкі варіантні розгалуження, чого не можна сказати про найновіші зразки заводських та емігрантських, що іноді існують у поодиноких варіантах.

Давні соціально-побутові пісні - це переважно ліризовані монологи або оповіді від третьої особи, оздоблені, як і вся лірика, паралелізмами, епітетами, апострофами та іншими поетичними засобами, перейняті філософсько-психологічними роздумами над долею. Вони сконцентровані навколо теми непримиренних соціальних суперечностей:

Наймит робить, работає,
А хазяїн його лає.

Новішим нашаруванням в українських наймитських бурлацьких піснях є образ "багатиря", сільського куркуля, який не гребує нічим у гонитві за наживою й зиском. У стабільно повторювальних рядах: "Хто не служив у багатиря, той не знає горя" закладений глибокий смисл соціальних суперечностей. Тут герой не обмежується прокльонами. Значне місце посідають гостровикривальні мотиви, сатира, протест. Трагедійні ситуації нерідко межують із комічними. Вихід із складного становища він шукає у психологічному стані саморозради, іноді самоіронії. Така зміна настроїв дуже характерна для наймитських пісень:

Продам же я свитку
Та найму музику,
Буду пити та гуляти,
Свої краї забувати.

Іронічно-викривальні мотиви, дотеп, сатира свідчать про еволюцію у свідомості творців пісень, про загострення критичного погляду на дійсність, звільненого від старих пересудів та забобонів.

Знайомство з машинним виробництвом розширило інтелектуальні горизонти трудівника, зробило більш реальними його погляди на світ, на добування засобів для прожиття. У словесну лексику пісень вливаються такі нові поняття, як "машина", "завод", "пара", "строк", "рощот", "шахта", "труби" і т. д.

Виходи в найми, на заробітки, служба в армії були насамперед чоловічою справою. Не дивно, що більшість пісень, присвячена цим темам. Чоловічі або ж пісні, складені жінками про тяжке життя без хлібодавця, на долю яких випадали всі сімейні обов'язки.

Проте у другій половині XIX ст., коли в капіталістичному виробництві широко застосовується жіноча наймана праця, в середовищі жінок-заробітчанок виникає свій репертуар. Це здебільшого монологи-роздуми, в основі яких

- мотив прощання молодої з батьківським домом, перейнятий з “прощальних” весільних пісень. Таким монологом є пісня “У неділю рано”. Більшість пісень, записаних у центральних та південних районах України по слідах заробітчанства, розпочинається сталим зачином типу:

У неділю рано, як сонечко грало,
Проводжала мати доньку в чужу стороньку:

“Чи ти, ненько, чула, як я в тебе була?” і т. п.

Численні варіанти строкарських жіночих пісень розвинулись на основі сюжету: мати проводжає доньку на чужину, радить їй добре робити й годити людям. Однак дочка, не знайшовши щастя й долі, готова розпрощатись з життям.

Традиційна соціально-побутова лірика наприкінці XIX - на початку XX ст. значно поповнилась солдатськими піснями. На західних землях України вони називались жовнірськими, вояцькими, касарняними (від слова “касарня” - казарма). Багато їх виникало, зокрема, під час першої світової війни.

Хоча рекрутчина з двадцятирічним строком служби нівечила життя людей і відійшла в минуле, однак військова повинність у Росії та Австро-Угорщині, у межах яких проживало українське населення, і далі тягарем лягала на його плечі, змушуючи проливати кров за чужі інтереси. Солдатські, жовнірські, вояцькі пісні і тепер продовжують тематику, структурні особливості “військових - рекрутських, козацьких - пісень. Як і в рекрутських, домінує тема прощання з родиною - матір’ю, милою, дітьми, рідним домом, незораним полем, безрадісного життя у казармах, гіркого солдатського хліба, очікування хвилин солдатського дозвілля, роздумів про недоречність війн і марність віддавати життя на чужині.

Орієнтація на позаобрядовий фольклор у середовищі відхожих людей активізує на цьому витку фольклору життя сюжетних пісень, насамперед балад, традиційні сюжети яких у нових умовах зазнають трансформації. Для прикладу, заробітчанин чи солдат просяться у відпустку додому, або повертаються назавжди - мила тим часом помирає (розгорнутий сюжет у вигляді хроніки - “Про Івана Дуду” і жовнірська - “Зелена ліщина горішки зродила”); на чужині помирає воїн, заробітчанин - родина оплакує втрату (“Там в зеленім гаю, там пташечки співають” або “В зеленім садочку пташечки співають”); солдат повертається з війська - його мати отруює нелюбу невістку і ненароком сина (“А в полі береза”). Незалежно від змісту нова соціально-побутова пісня оперує традиційними образними й виражальними засобами. Та частина пісень, що створювалась в інонаціональному середовищі, у співтворчості з іншими народами - слов’янськими, неслов’янськими, коли українцям доводилось служити в армії, працювати на фабриках, шахтах, асимілювали окремі елементи інонаціональної лексики, ритмоструктури, мелодики.

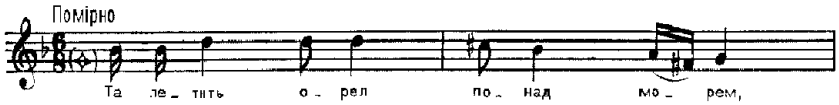
1.2. Соціально-побутова лірика

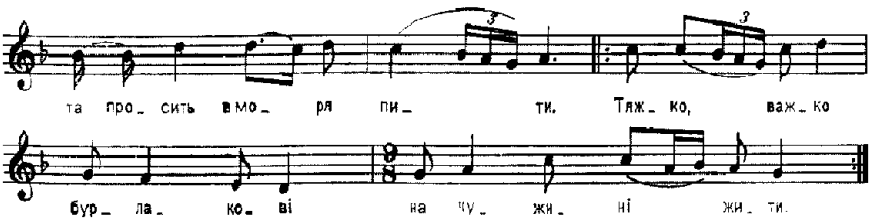
Музичні особливості нової соціально-побутової лірики зумовлені часом і місцем їхнього виникнення та призначення. Важливо підкреслити, що середовище їхніх творців (були чи це чумаки, чи бурлаки-наймити, емігранти, або просто відхожі на різні промисли, чи солдати) - це колективи мандрівних, а не осілих людей. Суто національне стикується та випробовує себе у зв'язках з інонаціональним. Коли, скажімо, давні шари чумацьких, бурлацьких і наймитських пісень щонайменше трьохсотлітнього віку міцно вкорінені в грунт української обрядової, побутової лірики, то нові зразки цих самих тематичних циклів, а також заводські, солдатські, емігрантські пісні - фольклор, що підлягає активним стороннім впливам - стилю міської пісні, навіть пісень інших народів, це - фольклор, який на певний час міг перериватись разом із зникненням ситуацій, що давали поштовх до його виникнення (наприклад, конкретних воєнних подій та ін.).

На даний пласт усної народної творчості, як і на всі пісенні верстви, поширюються дві важливі закономірності: зв'язок мелосу із системою музичного мислення середовища, в якому він виник і побутував; перевага національних ознак у мові в процесі варіантної дивергенції за межами генетичного джерела. Саме на останній пласт пісенності, що з'являється в оточенні не тільки "свого", а й "чужого" середовища, випадає особлива роль апробації "свого", захисту та збереження етнічного пріоритету.

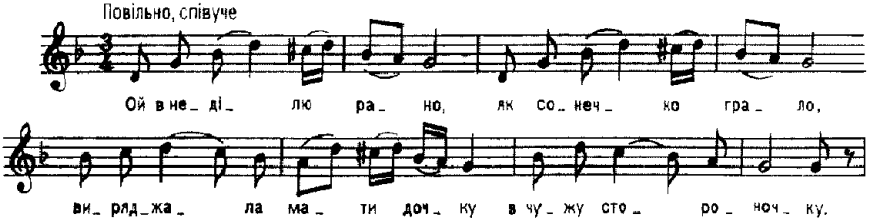
Словесна та музична лексика заробітчанських пісень центральних і південних районів України генетичне пов'язана з корінним фольклором цих теренів. Розспів тяжіє тут над речитативом, відтінюючи емоційну наснаженість пісень, їхню трагедійну концепцію.

Зважаючи на інтеграційні тенденції музичної мови, котра має здатність об'єднувати пісні, різні за змістом й тематикою, майже неможливо було б визначати неповторні для цього циклу інтонації чи мелодії. Проте порівняльний аналіз варіантів, скажімо, строкарських пісень вказує на домінування у них інтонаційних комплексів, що усталюються у цій групі і несуть певне семантичне навантаження. Серед них варто виділити послідовно вживану початкову мелодичну тезу, що базується на оспівуванні тонічного тризвуку у різних позиціях. Часто пісні розпочинаються з терції й наступного терцевого ходу на квінту та спадного руху мелодії до тоніки або й нижче до субкварти з поверненням до тоніки:





Значна група заробітчанських мелодій, переважно жіночих (“У неділю рано, як сонечко грало”, “Чи ти, ненько, чула” та ін.), розпочинається із субкварти з подальшим оспівуванням мінорного тонічного тризвуку. Ця мелодія, як і текст, має генетичний зв’язок із весільними піснями:



Відзначені варіанти заробітчанських пісень, проростаючи з весільних, розвивають на цій основі мотиви соціальної недолі. В них, як і в багатьох інших соціально-побутових піснях, перехрещуються сфери сімейного та соціального побуту, психології людини, з одного боку, зігрітої теплом найсердечніших материнських родинних почуттів, а з другого - зіткнення віч-на-віч із несправедливістю оточуючої дійсності, скривдженою цією дійсністю та безвихіддю із ситуації:

Ой матінко рідна,
Яка я невільна,
Тільки тоді вільна буду,
Як строку добуду.

Ой матінко-вишня,
Чи я в тебе лишня,
Що ви мене в строк найняли,
Де я не привишна?

Ой матінко-зоре,
Як у строку горе:
Ні доїсти, ні допити,
Ні сісти спочити.

Тут, як і в родинно-побутових піснях, традиційними є поетичні паралелізми “У неділю рано, як сонечко грало”, поетичні епітети, порівняння на зразок “Ой матінко-зірко”, “Ой матінко-пава” і т. д.

Чоловічі пісні строкарські та заводські новіших нашарувань на відміну від групи жіночих, глибоко ліричних за своїм складом, повернених у минуле, відрізняються яскраво реалістичним забарвленням сьогоденності, бунтарським духом. Розповідь ведеться у них переважно від імені всіх заробітчан або окремого представника гурту. Вони передають живі, напружені діалоги конфліктуючих сторін - трудівників та їхніх угнобителів, згуртованість колективу, його імперативний тон:

Ой уставай, пан Левицький,
Поворачувайся,
Клади дєнєжки на стол
Та й розплачувайся.

Пасивний протест змінюється тут активними виступами. Інтонаційний склад пісень здебільшого речитативний. Мелодика в них не відіграє самодостатньої ролі. Новостворені тексти рецитуються на мелодії, поширені у даному середовищі, або на мелодичні комплекси, що на слуху.

Заробітчанство, що стало типовим явищем для багатьох країн Європи в епоху капіталізму, об'єднуючи у своїх лавах представників різних народів, стимулювало інтеграцію фольклорного репертуару, виникнення спільних пісень, особливо, коли між заробітчанами не існувало мовного бар'єра.

Відомо, що вже у другій половині XVIII ст. українські селяни почали виходити на заробітки в міста та села центральних районів Росії, російські - в Україну. Згадки про це збереглись навіть у топонімах пісень:

Кто на Охте не живал,
Тот горя не видал,
А ми жили, поживали,
Все горе узнали.

В українському фольклорі добре відомі варіанти цієї пісні:

Хто в заводі не бував,
Той горечка не видав.
Ми в заводі побували,
Много горя повидали...

Мелодії таких пісень майже завжди мають ознаки середовища їхнього виникнення та побутування.

Нові заробітчанські пісні другої половини XIX - початку XX ст. (про роботу на цукроварнях, заводах у межах краю) нечисленні за сюжетами. Здебільшого розвивають традицію давнішої соціально-побутової пісенності, її теми й образи.

Значно більше насичена сюжетами група пісень про заробітчанство за межами краю, про еміграцію. Жодна з попередніх не дає такої широкої ситуативної панорами, як ця, оскільки й реальне підґрунтя виникнення емігрантських пісень, описаних у них життєвих колізій незрівнянно ширше порівняно з попередніми групами: залишення домівки, переїзд через океан у чужий край, чуже оточення. Усі разом вони творять драматичну епопею про знедолених шукачів "земного раю", життя яких сповнене тривог, надій, соціальних і моральних утисків, розчарувань.

Емігрували переважно селяни західноукраїнських земель - Галичини, Буковини та Закарпаття, звідки вербувалась дешева робоча сила до Сполучених Штатів Америки, Канади, Бразилії та інших країн. Користуючись відсталістю, забитістю селян, капіталістичні ділки жорстоко обдурювали їх, виманювали гроші. Пісні про еміграцію майже з документальною точністю розповідають,

як агенти “добрі люди” фальшиво писали, як селяни “марне свої грунта продавали”. Незнання чужої мови, звичаїв, грубе поводження зі слов’янськими емігрантами, використання їх для найважчих робіт викликали єдине бажання - повернутись до рідної домівки. Найважчою вважалась робота на шахтах, де каліцтво, смерть від нещасних випадків стали звичайним явищем. Усе це супроводжувалось водночас розоренням сімей, які залишались у рідному краї без годувальника:

...Не минув ще місяць у неділю рано,
Є письмо з Канади, певно від Івана...
Ваш Іван вже дев’ять місяців, як у гробі,
Глина ’го забила кінтом в Манітобі.

Розширення горизонтів світовідчуття, зростання соціальної свідомості селянина за відносно короткий час помітно позначились на образній системі народної творчості, на її стилі, характері. Нова верства заробітчансько-емігрантських пісень не просто варіантне розширення тем і образів традиційного фольклору. Їм властиві конкретизація подій, ущільнення їх у часі. Вони утворили нову модель у фольклорі для суспільної апробації, варіювання, множення.

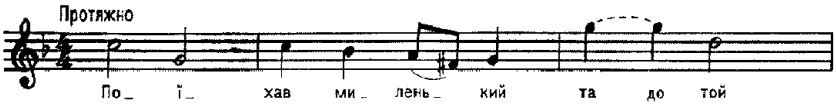
Характерна риса новотворів про соціальні утиски і про еміграцію - документальність зображення подій. Розповідь ведеться переважно від першої особи - учасника еміграції, чи від кількох відразу. Стильові градації пісень, створених під свіжим враженням подій, завжди яскраво відбивають модус мислення середовища, із якого походять. Емігрантські пісні з Гуцульщини, наприклад, продовжують традицію довгих епічних співанок-хронік, складених коломийковим віршем, характерним для цього краю мовним діалектом, рецитованим скупим речитативом.

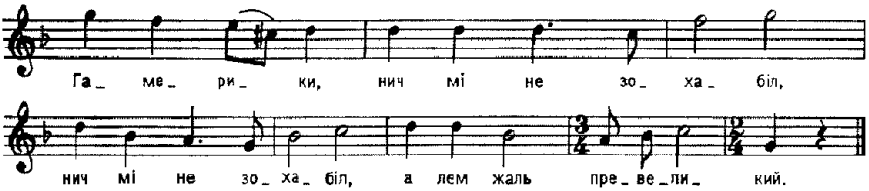
Значно вирізняються серед інших пісень своїм мовним музичним діалектом, активним запозиченням іншомовної лексики емігрантські пісні з Лемківщини. Порівняно з гуцульськими їх характеризує багатша будова вірша і пісенної строфи:

Роблю в майнах, боже мій,
Як підпаде уголь від файера,
Відбере ми живот мій.

Мова цих творів насичена прозаїзмами, невідшліфованими зворотами, що йдуть від першого враження й сприйняття нового факту та його констатації.

Серед інших спільних типів у новотворах часто зустрічається репризна форма з розширеною серединою через повторення третього пісенного коліна, як в емігрантській пісні “Поїхав миленький”:





Соціально і національне інтегроване середовище армії, заробітчан, емігрантів сприяло виробленню цілого фонду спільних слов'янських і європейських мелодій.

На новації інтонаційної мови слов'янської народної пісні помітно вплинув розвиток професіонального мистецтва - поезії, музики, постановок аматорських театральних труп. Вистави популярного в Україні музично-драматичного театру були завжди насичені народними піснями, піснями-романсами літературного походження, серед яких немало на слова І.Котляревського, Г.Сковороди та ін. Пісня-романс стала наступним кроком в еволюції народної лірики на етапі її розвитку поза обрядом. Із соціального боку вона знаменує інтеграцію сільської та міської культури. Пісні-романси, пісні літературного походження дуже близькі, функціонально тотожні явища, виникали двояким способом. На готову традиційну народну мелодію створювався текст. Таким здебільшого вважався шлях сільської пісні-романсу. Іноді до літературного тексту конкретного автора підбиралась музика в дусі побутової лірики. Інший спосіб творення, особливо характерний для XIX ст. у зв'язку з поширенням грамотності, писемної комунікації й утвердженням статусу авторства. Якщо пісня-романс своїм корінням ще міцно утримується в надрах фольклору й органічно його продовжує, то пісня літературного походження завойовує популярність шляхом фольклоризації, проб на сумісність із фольклором, що її абсорбує.

Процес проникнення літературної творчості у фольклор активізувався у XIX - на початку XX ст. Величезним поштовхом до фольклоризації літературних творів стала поезія Т.Шевченка, що вийшла з надр народу і збагатила його новими ідеями та образами. Ряд поезій ("Породила мати сина", "Утоптала стежечку", "Плавай, плавай, лебедоньку" та ін.) розспівувався на відомі мелодії народної лірики. Деякі мелодії до таких текстів, як "Думи мої, думи", "Нащо мені чорні брови", "По діброві вітер виє" створив сам поет.

Поезія Т.Шевченка надихала багатьох композиторів. Крім відомих творів М.Лисенка, Я.Степового, К.Стеценка до віршів Кобзаря написано безліч безіменних або мелодій маловідомих композиторів, що набрали великої популярності. Серед них, наприклад, мелодія Г.Гладкого до "Заповіту", створена в кінці 60-х рр. XIX ст., мелодії Д.Кржижановського до поезії "Реве та стогне Дніпр широкий", "Сонце заходить, гори чорніють" (мелодія до останнього тексту - Й.Роздольського).

У кінці XIX - на початку XX ст. безіменних та авторських пісень-романсів виникає і фольклоризується більше, ніж за всю попередню історію розви-

тку цього жанру. Нагадаємо й про такі зразки лірики, як “Там, де Ятрань круто в’ється” (текст А.Шашкевича), “Дівчино кохана, здорова була”, “Місяць на небі, зіроньки сяють”, “Повій, вітре, на Вкраїну” (останній - слова С.Руданського), “Стоїть гора високая” (слова Л.Глібова), “Чорнії брови, карії очі” (слова К.Думитрашка), “Над Прутом у лузі хатина стоїть” (слова та музика С.Воробкевича), “Ніч яка місячна, зоряна, ясная” (слова М.Старицького), “Взяв би я бандуру” (слова та музика О.Немеровського), “Пою коні при Дунаю”, “Як засядем, браття, коло чари” (слова Ю.Федьковича) та багато інших.

Єднання народних і професіональних традицій у кінці XIX - на початку XX ст. зумовило активний розвиток напівпрофесіональної пісенної творчості. Ці впливи поширились і за межами України. Аналогічне спостерігалось й у народному образотворчому та прикладному мистецтві.

Синтез народного та професіонального міцно закарбувався й у музичній мові ліричної пісні й пісні-романсу, у типових інтонаційних зворотах, формулах. Від плагальності, політонікальності побутова пісня-романс, соціально-побутова пісня йдуть до утвердження єдиної тоніки, від лінеарно-підголоскової поліфонії, мелодичної орнаментації до чіткого гомофонно-гармонійного складу.

Дедалі гармонічне мислення витісняє горизонтальний розспів, вокалізацію силаб, типових, зокрема, для елегійного романсу XVIII ст. Набирають поширення гомогенні зв’язки між звуком і складом - одному складові відповідає нота в тексті. Разом із періодичною акцентуацією цей принцип стає панівним у пісенності нових нашарувань, у побутовому романсі, де стабілізується гармонічне мислення та нові інтервальні співвідношення, що базуються на функціонально гармонічних зв’язках. Улюбленими в піснях новіших нашарувань стають інтонаційні комплекси, оперті на тонічному та домінантовому тризвуках, квартсекстакорді, як, наприклад, у популярних піснях літературного походження “Стоїть гора високая”, “Чорнії брови, карії очі”, “Взяв би я бандуру” та ін.

Гомофонно-гармонічний стиль побутового співу розвивається у бурсацькому, студентському та жовнірському середовищі. На західноукраїнських землях, наприклад, його розвиток стимулювала традиція чоловічих “застольних” пісень, поширених, зокрема, у Західній Європі.

В усі часи на події гостросоціального характеру реагували українські кобзарі. Так, на початку 1900-х рр. відомий кобзар М.Кравченко з Полтавщини склав думу “Про Сорочинську трагедію”, в якій розповідалось про жорстоку розправу поміщика Філоненка над повсталими селянами в с. Сорочинці у 1906 р. Фрагмент цієї думи документально точно відтворює факти розправи:

...Ой у середу, рано-раненько стільки-то усього зчинилося:
Пан Хвилоненко із Полтави прибуває, з козаками приїжджає,
Всіх людей бідних собирає,
На коліна поставляє,
Безвинно обвиняє,
Тіло їх коло кості канчуками оббиває...

У циклі робітничих, зокрема, революційних, виділяються пісні, пов'язані з внутрішнім життям конкретного етносу, і такі, що належать багатьом народам, утворюючи інтернаціональний фонд революційної робітничої пісні. У цьому фонді велике місце посідають авторські пісні літературного походження.

Словесно-музичною "парадигмою" революційних пісень у період новітньої історії стала "Марсельєза" Руже де Ліля, створена в епоху Великої Французької революції. У 1792 р. пісня поширилась по всій Європі під час піднесення революційно-демократичного руху, а далі й по всьому світу. У 1863 р. її текст перекладений на російську мову, у 80-х рр.- на українську (Л.Смоленським, а згодом М.Вороним). Відразу ж виникли варіанти пісні - "Робітнича марсельєза" (перероблений текст П.Лаврова), "Пролетарська марсельєза" (парафраз А.Коца, 1902 р.).

На слов'янських землях під впливом соціальних рухів другої половини XIX ст., у 1883 р., виникла славнозвісна "Варшав'янка" ("Хмари зловісні нависли над нами") на текст польського поета В.Свєнціцького. У 1887 р. російську редакцію здійснив революціонер Г.Кржижановський. Український переклад невідомого автора набув популярності в період революції 1905-1907 рр.

У 1889 р. безпосередньо з українського джерела вийшла революційна пісня "Шалійте, шалійте, скажені кати", виникши у вирі руху прогресивно налаштованих студентських кіл Львова, які організували "Академічне братство". Молодь збиралась на свої "віча", вивчала політичну економію, літературу, культуру слов'ян, вимагала припинити розпалювання антагонізму між представниками різних національностей і віросповідань. 11 березня 1889 р. на зборах, після яких уряд графа Бадені почав репресії, уперше прозвучала пісня "Шалійте, шалійте ...". Автор її - Олександр Колесса - брат відомого фольклориста Філарета Колесси. Студенти розспівали цей текст на мелодію популярного в Галичині "Хору норманів" з опери А.Вахнянина "Ярополк" (лібретто К.Устияновича).

Г.П.Гладкий

Серед улюблених пісень українських революціонерів були "Заповіт" на слова Т.Шевченка (мелодія Г.Гладкого) із пристрасним закликом порвати кайдани гноблення.

Революційна пісня як втілення нового світовідчуття та світорозуміння, пробуджених загостренням соціальних суперечностей, відзначається

здатністю до широких узагальнень. Ця якість підносить її над рівнем селянської народної творчості з її своєрідною системою образів, які склались в умовах патріархальної дійсності. В ній знаходять відображення загальнолюдські прагнення, що відходять від вузьколокальних проблем і набувають загальнолюдського значення. Такими мотивами наповнені "Марсельєза", "Шалійте, шалійте ..." та ін.

Глобальність змісту революційної пісні знаходить адекватне втілення й у музиці. Вона долає етнолокальну вузькість, інтегрує музичні стилі, тяжіючи до універсальності. З фольклором ця пісня має спільне у "всенародності", демократизмі, життєвому функціонуванні.

Таким чином, відносно короткий період розвитку фольклору - друга половина XIX ст. - поворотний з погляду змін у структурі народної творчості й насиченості її новими явищами. Останні стимулювались соціально-економічними зрушеннями в епоху розквіту капіталізму.

Розділ 2. ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ

2.1. Хорова творчість: традиції й новаторство

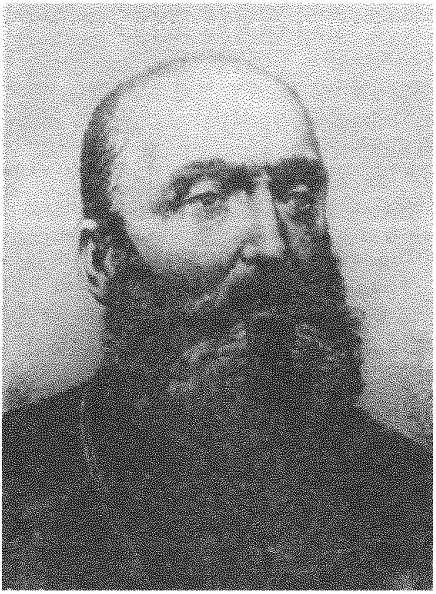
Середина XIX ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема, хорового виконавства та становленням концертної хорової композиції.

У складних історичних обставинах розвитку культури на західноукраїнських землях суспільну функцію хорової музики важко переоцінити. Вона належала до тих чинників, що допомагали прогресивній громадськості протидіяти політичному курсові урядової верхівки на спольщення чи понімечення українського населення, надто ж його інтелігенції; вона сприяла консолідації демократичних сил суспільства, виступаючи патріотично-виховним засобом у сфері шкільництва і важливим каналом спілкування з найширшими масами трудівників. Передумови розвитку світської хорової музики склались у часи формування так званої перемишльської школи, фундаторами якої були Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, діяльності гуртків Львівської семінарії 30-х рр., львівських концертів першої чверті XIX ст. Наслідками плідної праці прогресивних діячів культури були піднесення інтересу до вітчизняного акапельного хорового співу, виникнення традиції виконання класичних творів у відправах, підготовка кваліфікованих хористів та регентів, які володіли технікою багатоголосого "фігурального" співу.

В еволюції культурного процесу істотну роль відігравало те, що і М.Вербицький, і І.Лаврівський виховувались у перемишльському хорі, який здійс-

нив, по суті, реформаторську місію в справі реорганізації хорового виконавства Галичини. Обидва брали участь в історичній великодній відправі 1829 р., коли виконувались твори Д.Бортнянського, що справили величезне враження на слухачів.

М.М.Вербицький



І.А.Лаврівський

Одна з визначних заслуг покоління М.Вербицького та І.Лаврівського - вихованців перемишльської школи та їхніх однодумців, зокрема, диригентів П.Любовича, М.Рудковського та ін., полягає в закладанні традиції хорового концертування. В суспільно-історичних умовах Галичини середини XIX ст. вони використали єдину реальну можливість організації хорового концертного життя - виступи з концертними імпрезами семінарських і кращих церковних хорів.

Традиція концертування далі була поширена і переведена в суто світські вечорки, музично-декламаційні вечорниці, вокально-декламаційні концерти тощо. В цих концертах апробувались, дістали визнання й увійшли в життя перші оригінальні композиції, авторами яких були корифеї галицької музики - М.Вербицький та І.Лаврівський.

Принциповим моментом у їхніх творчих позиціях треба вважати прагнення поєднати українське поетичне слово з елементами фольклорно-пісенної стилістики, класичним хоровим викладом й формотворенням - синтез, що виявився плідним для розбудови національної музики. Пісні, гімни, балади, коломийки, оповідки, елегії та інші типи хорових творів М.Вербицького й І.Лаврівського засвоювались найширшим співочим загалом Галичини.

Тяжінням до пісенності пояснюється те, що з віршів галицьких поетів - М.Устияновича, М.Шашкевича, Я.Головацького, П.Леонтовича, В.Шашкевича та І.Гушалевича - композитори добирають зразки пісенних форм, близькі національній співочій традиції. На схилі життя М.Вербицький оцінив талант Ю.Федьковича та геній Т.Шевченка і з великим пієтетом поклав їхні поезії на музику.

Ідейнообразний діапазон хорів М.Вербицького та І.Лаврівського досить широкий. Це ліричні розповіді про кохання, красу природи, любов до батьківщини, захист русинської гідності, патріотичні хори, часом вияв співчуття до знедоленої людини, трагічні колізії.

Хоровий доробок першого покоління галицьких композиторів, незважаючи на популярність їхніх кращих творів, дійшов до нас дуже збідненим. За життя, наприклад, М.Вербицького жоден із його творів не був надрукований, більшість рукописів розійшлась у списках по хорових осередках, чимало автографів загинуло.

З доробку І.Лаврівського збереглось 18 концертних хорів. Переважна більшість (11 хорів) знаходиться у зшитку (авторський рукопис), а також у збірнику "Партитура руських мирских пісней", 1866 р. ("Пісня року 1848"). Рукописний збірник Е.Менцинського 1863 р. містить "Любо спливає" (№ 12), "В далекий край відходжу" (№ 16), "Я в чужині загибаю" (№18), "Послухай глас" (№ 21) та ін.

Зі списку творів І.Лаврівського вимальовуються два періоди творчості. Це 1851-1854 рр. - надруковані хори на слова І.Гушалевича, П.Леонтовича, Я.Головацького; 1855-1865 рр. - на слова Б.Дідицького, М.Устияновича та невідомих авторів.

Репертуарними були й твори менш відомих композиторів - "Щасть вам, боже" і "Многія літа" М.Рудковського, "Мир вам, браття" П.Любовича, "Нещаслива руська мати" і квартет "Похилилась родинонька" П.Леонтовича.

З музичної лірики того часу особливий інтерес становлять два однойменних хорових пейзажі "До зорі" на текст І.Гушалевича-М.Вербицького й І.Лаврівського. Вони належать до кращих зразків тогочасної хорової літератури. Порівняння хорів виявляє різні творчі тенденції, що складались тоді у ліричній хоровій мініатюрі.

М.Вербицький використав слова І.Гушалевича в автентичному вигляді, узгоджуючи з ним музичне розгортання. І.Лаврівський переформував для музики віршову основу, значно збільшив обсяг вірша через повтори окремих слів, частин фрази, а в кінці, повертаючись до двох перших рядків, репризно заокруглив конструкцію.

Дбаючи про загальну цілісність настрою, М.Вербицький пісенно розгортає музичні фрази, органічно поєднуючи рельєфний гармонічний і мелодичний розвиток, нерідко збагачений розспівами і секвенційними конструкціями.

Індивідуалізованіше розкриває настрій твору І.Лаврівський. Він оперує засобами романсової лексики. Рельєфна лірична мелодика, виділення верх-

нього голосу з форшлагами й мелізмами та синхронне силабічне подання тексту дозволяють підкреслити багато деталей змісту. Архітектонічно твір заокруглюється повторенням початкової шеститактової побудови (A B C D A).

Звернення І.Лаврівського до інтонаційних засад міського романсу виявляє тенденцію розширення сфери хорової образності інтимно-ліричними настроями. П'ять ліричних хорів композитора ("В далекий край відходжу", "Сумно, марно по долині", "Пісня прощальна", "Ген, ген, далеко", "Я в чужині загибаю"), присвячених розлуці з батьківщиною, чи не єдина тематична добірка в хоровій літературі того часу.

Ці твори відзначаються психологічним розкриттям ліричного переживання. Деякі з них, зокрема, "У далекий край відходжу", позначені впливом шубертівської образності й стилістики.

Поодиноким зразком психологічної лірики, відтвореної через декламаційність, є хор "Жаль" М.Вербицького на слова В.Шашкевича (переспів із Г.Гейне). Відчувається тут вплив шуманівських романсів типу "У сні я гірко плакав". Хору властиві силабічне подання тексту з мінімальним розспівом, протиставлення висхідної однотонної декламації дальшому інтенсивному аріозно-інтонаційному рухові, переважаючи роль гармонічного розвитку.

В епічних хорах жанрова специфіка передбачає концентрацію уваги на оповіді. Особливості тематизму визначає підкреслення мовної декламаційної інтонації й розспіву. У хорових баладах "Гей, по горі" М.Вербицького та "Корона, меч і ліра" І.Лаврівського оповідь розгортається в характерному для балад повільному тридольному русі.

Формотворення у баладах "Корона, меч і ліра" І.Лаврівського та "Поклін" і "Нинішня пісня" М.Вербицького цікаві насамперед сюжетним фактором.

В епічних хорах виразно проступає прагнення митців піднести суспільне важливу проблематику. Драматизацією образу хорових балад, оповідей про нещасливе життя людини автори підкреслювали поважність і значимість таких колізій.

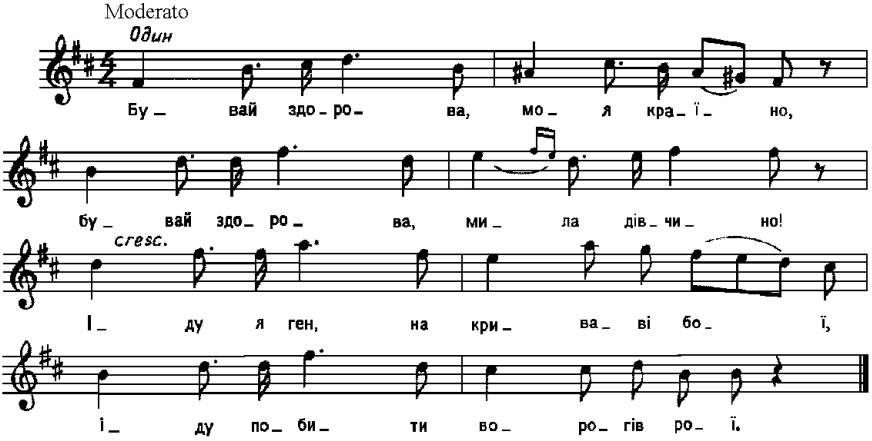
Пісенно-танцювальні й жартівливі хори - досить значна частина хорового доробку галицьких композиторів. Вони становлять переважно так звані жанрово-побутові мініатюри, пісні, сценки. Це - сфера побутової лірики, однак зустрічаються тут і зразки морально-дидактичної спрямованості ("Річенька"). Манері вислову притаманні певна галантність, легкість. Кращі твори І.Лаврівського - "Заспівай ми, соловію", "Річенька", М.Вербицького - "Цвітка", "Сиві очі", "Заспів".

Тематизм цього типу хорів наділений національними рисами завдяки танцювальній, здебільшого коломийковій або шумковій, ритміці та структурній організації. Мелодика також близька до народних приспівок, коломийок, переважно лаконічна, короткого дихання.

Розкриття лірико-побутової образності через пісенно-танцювальні форми виявилось дуже стійким у галицькій музиці.

Творів крупної форми (поеми) у хоровій музиці другої половини XIX ст., маємо лічені зразки. Серед них “Жовнір” М.Вербицького та два “Заповіти” - М.Лисенка й М.Вербицького, написані для відзначення шевченківських роковин у 1868 р. Разом із тим це - вершинні досягнення першого етапу. Жовнірські сюжети поширені в галицькому фольклорі; виняткові за глибиною трагічні образки з жовнірського життя пізніше лишить Ю.Федькович.

“Жовнір” М.Вербицького на слова І.Гушалевича - поодинокий зразок циклічної хорової композиції, що розкриває соціальний жовнірський сюжет у драматургічній послідовності змін головних етапів колізії. В основі тематизму “Жовніра” лежить героїко-епічна пісенна тема, що проходить через увесь твір:



Виділена як сольний заспів (рідкісний прийом у хорових творах того часу), восьмитактова тема відзначається чіткістю розгортання.

Найдетальніше відтворено експозицію - прощання жовніра з батьками і милою дівчиною та відхід на війну. Друга частина “Битва” і третя “На побоєвищі” написані значно стисліше, навіть конспективно, порівняно з першою. Хоча частини триптиха виконувались в концертах і окремо, цикл, безперечно, мислився автором як цілісність. Це, крім сюжету, засвідчує єдиний тематизм хорів.

Принципи втілення М.Вербицьким “Заповіту” Т.Шевченка змушують згадати традиції академічних шкіл живопису й скульптури початку XIX ст., де громадянські колізії, етичні проблеми відтворювались у формах і засобах образно-виражальної системи високого античного мистецтва. М.Вербицький прочитує “Заповіт” як кредо народного пророка. Він прагне підкреслити музичним утіленням трансцендентальну значимість і велич його ідей. І саме тому звертається до усталених класичних форм та музичної стилістики, а також до монументальних засобів відтворення (оркестр, соло баса і два хори).

Музична інтерпретація М.Вербицьким “Заповіту” Т.Шевченка, як свідчить характер прочитання цього вірша, сповнена величі, урочистості, сердечного тепла та смутку, пафосу громадянського самозречення та волелюбства.

Твір став одним із наріжних каменів у розбудові великих концертних хорових композицій.

З часу виконання в концерті 1868 р. “Заповіт” М.Вербицького став майже ритуальною композицією на щорічних шевченківських урочистостях Галичини, лише інколи поступаючись однойменному творові М.Лисенка.

“Заповіт” - одне з останніх творчих звершень М.Вербицького, М.Лисенко ж позначив свій хор опусом першим. Так утворилась символічна спільна ланка в завершенні першого та початку нового періоду розвитку української хорової музики.

З кінця 40-х і до 70-х р. XIX ст. відбувались важливі процеси у становленні концертної хорової композиції: освоєння багатьох жанрово-інтонаційних джерел, пошук принципів відтворення національної поезії, синтезу побутової та народнопісенної лексики та системи засобів виразності й різних форм професіонального мистецтва. Значення доробку корифеїв галицької музики полягає ще й у тому, що створена ними життєздатна, різноманітна хорова література стала основним репертуарним фондом, на якому змогло зростати, міцніти та розвиватись хорове виконавство, виховувались нові покоління композиторів, диригентів, співаків, усталювалась міцна хорова традиція.

У другій половині XIX ст. мистецький процес охоплює всі українські землі. Він позначений зростанням творчих сил і наявністю різних центрів, де пульсувала композиторська думка, складались специфічні музичні, виконавські і громадські осередки.

З кінця 60-х - у 70-х рр. у Львові компонує, виступає як співак і диригент, організатор музично-хорових товариств А.Вахнянин, в руслі традицій попереднього етапу працюють П.Бажанський та І.Біликовський, робить перші кроки В.Матюк. У Чернівцях активно заявляє про себе С.Воробкевич, в Одесі провадить багатогранну композиторську та науково-критичну діяльність П.Сокальський. В Одесі, а пізніше в Єлисаветграді працює з хорами й час від часу віддається композиції П.Ніщинський, в Києві розгортав різнобічну творчу й артистичну роботу М.Лисенко.

У наступному десятиріччі у творчий процес вливаються нові яскраві індивідуальності - композитори та диригенти галичани О.Нижанківський (осередки творчості - Львів, Бережани, Стрий), Г.Топольницький (Львів, Тернопіль), Д.Січинський (Львів, Коломия, Перемишль, Станіслав).

У творчості композиторів Галичини цього часу, яка органічно виростає на грунті перемишльських майстрів, помітні три основні тенденції: продовження та плекання традицій корифеїв (В.Матюк, С.Воробкевич, П.Бажанський), пошук узгодження народних засад і європейських форм (А.Вахнянин, О.Нижанківський, Д.Січинський), перенесення принципів М.Лисенка на галицький грунт (Ф.Колесса, почасти Г.Топольницький).

Незважаючи на те, що праця С.Воробкевича і В.Матюка розпочалась на кілька десятиліть пізніше від творчості корифеїв, соціальні бар’єри перед му-

зикою як професією лишались в Галичині так само неприступними для простолюду, незаможної інтелігенції. Отже, й С.Воробкевич, і В.Матюк, і П.Бажанський, хоч і мали покликання до музики, мусили здобувати знання, зокрема, музичні, на ниві духовної освіти. Початкові відомості з теорії музики, сольфеджіо, регентська практика, набута в семінаріях, виявились неглибокими, тому знання доповнювались (уривками, принагідно) самотужки, самоосвітою. Ця обставина чи не найістотніше вплинула на творчості названих композиторів і визначила працю насамперед у сферах вокально-хорової та театральної музики.

Як відомо, хоровий доробок Сидора Воробкевича становить понад 400 творів, із яких близько 250 написані на власні тексти. Решта хорів - на вірші Т.Шевченка, І.Франка, Ю.Федьковича, В.Шашкевича, Я.Головацького та ін., а також переклади віршів німецьких поетів - Е.Гайбеля, Карнера, Гаубе.

Найбільший суспільний резонанс одержали ті хори, що пішли в побут, повсюдно співались, часом фольклоризувались, стали надбанням широких кіл музикуючої громадськості. В умовах денаціоналізації суспільної верхівки, чиновництва та інтелігенції на Буковині популярність пісень С.Воробкевича, як і його авторитет визначного громадського діяча, відіграла значну роль.

С.Воробкевичу належить заслуга одного з перших музичних інтерпретаторів поезії Т.Шевченка. Праця над музикою до “Кобзаря” почалась десь наприкінці 60-х - на початку 70-х рр. Відомо, що в 1869 р. уже виконувався його хор “Ой чого ти почорніло” під псевдонімом І.Морозенко; на початку 70-х рр. у програмах концертів з’явились “Заросли шляхи тернами”, “Огні горять”, “Ой по горі ромен цвіте” та ін. Ці твори часто звучали в шевченківських концертах (особливо на Буковині). Однак, у 80-х рр. з появою нової музичної шевченкіани тільки окремі з цих творів лишились у програмах хорових колективів, бо для функціонування і вони потребували більш-менш істотної редакції. Решта ж постійно відхилялась виконавцями як незадовольняюча інтерпретація.

Разом із тим, у названих творах є раціональні зерна, цікаві знахідки, що виявились змарнованими в невміло накопичених конструкціях великих хорів. Серед них справедливо називає С.Людкевич дуже виразну, просто щасливо знайдену тему початку “Ой чого ти почорніло” та музику до слів “Круг містечка Берестечка”, а також деякі місця в хорі “Огні горять”.

Загалом доводиться констатувати: значення діяльності С.Воробкевича полягає насамперед у просвітительсько-громадянському впливові його на сучасників. Він відомий як автор багатьох пісень, популяризатор національної музики та поезії.

Хорова творчість Віктора Матюка продовжила традиції перемишльської школи. Композитор вважав себе духовним спадкоємцем корифеїв галицької музики, відповідальним за збереження рукописів, подарованих хворим М.Вербицьким, за розвиток творчих засад старшої генерації митців.

Хронологія творчості В.Матюка не повна. Відомо, що перші спроби ком-

позитор показував у 1870 р. М.Вербицькому, коли той перебував у Львові на лікуванні. У цих роках постають його пісня “Прошу я тя, любий сину”, хори “На розвалинах Галича”, “До весни” (“Прийди, весно”).

В.Г.Матюк

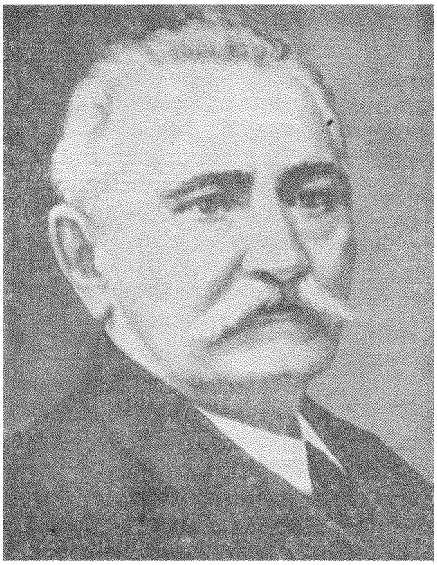
Найпродуктивніший для В.Матюка період - перемишлянська пора від середини 70-х рр. і до 1880 р. До цього періоду належить початок праці над “Гамалією” (її завершення припадає десь на 1894-1895 рр.). У збірнику “Боян” (1885 р.) надруковано п’ять хорів, вже тоді апробованих (“До руської пісні”, “Чом так скрито”, “Крилець”, “Болеслав Кривоустий під Галичем” (інша назва - “Не згасайте, ясні зорі”) та “Кому бог в груди”).

У хорових композиціях В.Матюк охоче відгукувався на різну образно-тематичну проблематику. Проте найретельніше він ставився до суспільно-громадянських тем. Його цікавили історичні героїчні колізії, визвольна боротьба народу, хвилювали ідеї волелюбності (“На розвалинах Галича”, “З тривікових могил”, “Пісня русина”, “Гамалія”), майбутнє рідного мистецтва (“До руської пісні”, “Гімн на честь Шашкевича”). Досить помітна й група ліричних, лірико-побутових творів (“Просьба матері”, “Нещасний”, “Перший акорд душі”), замальовок картин природи або оспівування рідної землі (“Під осінь”, “Крилець”, “Пісня до місяця ”).

Хори В.Матюка грунтуються на вузькій жанровій основі. Це - кантово-гімнічні пісні з їхньою ритмікою ходи, мелодичним малюнком, обпертим на акордові звуки та мелодичну фігурацію довкола, пісенну синтаксичну організацію (“Не згасайте, ясні зорі”). Зрідка зачіпається сфера декламації, близька до псалмодії або скандування (“З тривікових могил”), руху по тонах розкладеного тризвуку в хорі “Кріпись, народе” - майже, дослівна аналогія до “Жовніра” М.Вербицького.

Особливо щасливе артистичне життя випало хорам “Крилець” і “До руської пісні” на слова Б.Кирчіва, “Не згасайте, ясні зорі” на слова С.Мегелі, що не сходили з концертних програм до XX ст.

Великою заслугою В.Матюка перед хоровою культурою треба визнати його працю над збереженням спадщини М.Вербицького й І.Лаврівського. Надрукування В.Матюком “Заповіту” М.Вербицького, багатьох рукописних творів у збірці “Боян” збагатило хорове виконавство цінними художніми зра-



А.К.Вахнянин

зками, а деякі й уберегло від загибелі.

Хорова творчість і діяльність Анатоля Вахнянина посідає центральне місце в розвитку галицької музики цього періоду. Вважаючи себе дилетантом і компонуючи від нагоди до нагоди, А.Вахнянин свою бурхливу енергію, ініціативу й організаторський хист спрямував на розбудову потрібних для галицької музики інституцій, активізацію суспільного інтересу до музики, піднесення хорового виконавства, організацію професіонально-освітніх закладів. Отже, на власну творчість лишалось мало часу.

Основи музичної освіти А.Вахнянин здобув у Перемишльській гімназії (1851-1859 рр.) та співаючи в кафедральному хорі під керуванням В.Серсаві, професора Ф.Лоренца та І.Лаврівського. Буваючи у І.Лаврівського вдома, А.Вахнянин з друзями-хористами переспівав його новостворені хори (“Осінь”, “Красна зоре”), познайомився також із творами М.Вербицького й самим автором, який приїздив із периферії (с. Млини) до Перемишля, щоб помузикувати. Повернувшись після закінчення Львівської духовної семінарії до Перемишля, А.Вахнянин заснував у гімназії співацький гурток “Громада”, який у 1865 р. відсвяткував (уперше в цьому місті) шевченківські роковини концертом.

Нині лише стара галицька періодика та концертні програми можуть дати уявлення про функціонування творів А.Вахнянина в галицькому мистецькому житті 70-80-х рр. Це пов’язано не тільки з непоправною втратою багатьох із них, навіть таких значних, як кантата на честь Т.Шевченка, що виконувалась 11 лютого 1890 р. в оперному театрі. Для кращих хорів А.Вахнянина (“Молоді сни”, “Наша жизнь”) найближчими хронологічними орієнтирами залишаються факти введення їх до репертуару мандрівної капели “академіків”, керованої О.Нижанківським (1884 р.).

Збережені твори свідчать про різнобічні інтереси А.Вахнянина. Зі сфери героїки найбільш відомі його хори “По морю, по морю” із драми “Ярополк”, “Урра, у бій” (на власний текст) з опери “Купало”, “Честь і поклін, вірні серця”; серед обрядових хорових сцен “Купальний хоровід” та “Гей на Івана, гей на Купала”; із ліричних хорів - “Молоді сни” та “Наша жизнь”.

Особлива доля в його хору норманів “По морю, по морю”. Написаний до драми К.Устияновича “Ярополк” (1877 р.), він утілює буремно-романтичний,

героїчний образ. Після декількох спектаклів твір набув великої популярності серед прогресивного студентства Львова поряд із новим революційним текстом (1889 р.) О.Колесси “Шалійте, шалійте, скажені кати”.

З лірики А.Вахнянина найбільше визнання фахівців і широкої публіки одержали хори “Молоді сни” та “Наша жизнь”.

Невеликий хоровий доробок А.Вахнянина складається з творів, що належали до найактивнішого репертуарного фонду. Серед галицької хорової літератури останньої третини XIX ст. твори митця відзначались художньо-образною цілісністю, стрункістю композиції, багатшими виражальними засобами (зокрема, різноманітнішими гармонією, ладовою палітрою, мелодичною щедрістю й виразністю). Прихильник романтичного мистецтва, композитор органічно поєднав деякі його принципи й засоби виразності з національною образністю та ладоінтонаційними прикметами.

Однією з найяскравіших мистецьких постатей у галицькому культурному житті останньої третини XIX ст. був Остап Нижанківський. В історії музики доробок композитора представлений невеликою добіркою ранніх творів. Це змусило дослідників назвати його ім’я серед сумного ряду блискучих, але “змарнованих талантів”, тих, хто в несприятливих культурно-суспільних умовах не вистояв, не розкрив повною мірою свого обдаровання. Сумну драматичну колізію висвітлено в статті С.Людкевича “Остап Нижанківський і наша суспільність”, написаній у 1920 р. до річниці загибелі композитора.

Однак в історії хорового мистецтва Галичини з ім’ям О.Нижанківського пов’язані не лише сплеск хорового виконавства, здобутки у напрямку демократизації та популяризації галицької музики. Він збагатив жанр хорових композицій кількома яскравими зразками, що поширили її обрії.

Відомо небагато хорових творів О.Нижанківського, ще менше дійшло їх до нашого часу. Кращі з них створені в середині 80-х рр. Це - “Гуляли” і “З окрушків” на слова Ю.Федьковича, кантата “Ясна зоря засвітила” і “Вітай нам, достойний”, “З низьким поклоном”, із пізнішого часу - “Пісня вечірня” та “Нова Січ”. Значний успіх мала виконувана в 1885 р. кантата “Не гармати грають нині” на слова І.Франка, що, на жаль, втрачена.

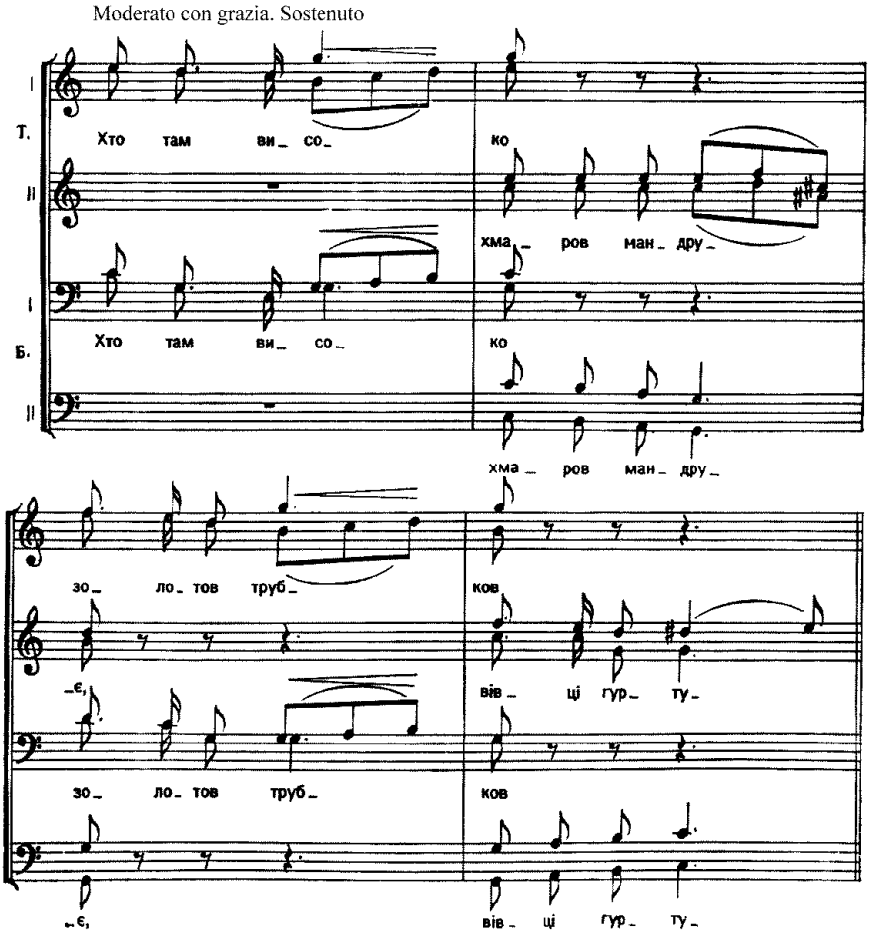
Твори О.Нижанківського постають (як і А.Вахнянина, Г.Топольницького) одинокими провісниками нових цікавих починань, яким не судилось дістати продовження. Тим більше яскравими, самобутніми і талановитими видаються вони на загальному тлі української музики цього часу.

Один із кращих творів О.Нижанківського, написаний у молоді роки, - “Гуляли”. При всіх відступах від канонів музичного формотворення він вабить саме самобутністю художнього задуму. Сюжет за віршем Ю.Федьковича відтворює життєвий контраст: зіставлення безжурних веселощів на танцювальній вечірці з глибокою життєвою драмою - загибеллю рекрута та його коханої. Аналогія образності з хором С.Воробкевича “Огні горять” ще більше підкреслює сміливість задуму О.Нижанківського. Щоб рельєфніше відтінити

основну драматичну колізію, композитор удається до начерково-ескізної манери відтворення тла.

Серед української хорової літератури 80-х рр. поодиноко здіймається своєрідний твір О.Нижанківського “З окрушків” на вірш Ю.Федьковича. Це погляд на світ, навіть всесвіт, очима мрійника, поета, фантазера, який бачить у місяці вівчара, що той пасе вівці-зорі, гуртує їх, завертає, “ще й у трембіту грає та грає ...”. Йому цікаво, де мандрує місяць у темну ніч: “Чи в самбіровім гаю-розмаю, чи, де дівчата в Зельмана грають?..”.

Одухотвореність, піднесеність і поетичність притаманні й музиці О.Нижанківського. Фантазійно-імпровізаційна течія вірша зумовлює вільну композицію музичного твору: зміну образів, настроїв, розвиток яких розкриває спектр мінливих почуттів:



Цією композицією О.Нижанківський сказав нове слово в українській хоровій музиці, вийшов на філософські зіставлення та узагальнення, створив концепцію неабиякої поетичної сили й краси.

Велику популярність свого часу мала і "Пісня вечірня" О.Нижанківського на слова Б.Кирчіва. Інтимний характер твору, перейнятого ніжністю й любов'ю до коханої, позначений виразною кантиленою. Він насичений мелодичним розспівом, альтераційним рухом септакордових гармоній, ледь загущеною фактурою. Тут менш помітні індивідуальні риси композитора, але виявляються неабияка лірична наснага почуття (трохи сентиментального), широкий мелос.

Цей твір показує, що О.Нижанківському легко давалось наслідування популярних у Галичині зразків італійської пісні та німецького ліричного романсу.

Загалом же твори композитора, що дійшли до нас як перші кроки митця, найбільш помітно позначені впливом творчості А.Вахнянина. І не дивно, до певної міри обох пов'язували й обставини життя, характер обдаровання, різнобічність інтересів, сфер діяльності, особливо диригентської.

Будучи палкими прихильниками М.Лисенка та пропагандистами його творів, О.Нижанківський і А.Вахнянин у власних творах не використали його принципів і стильових ознак. Власне, їхнє знайомство з кращими творами М.Лисенка відбулось пізніше, коли в Галичині вже звучали і "Гуляли", і "З окрушків", і "Молоді сни", і "Наша жизнь".

На Наддніпрянській Україні становлення композиторської школи відбувалось в інших умовах. Кінець 60-х рр. тут позначений піднесенням революційно-демократичних тенденцій, стимульованих суспільною боротьбою, селянськими пореформеними повстаннями, польським визвольним рухом і т. д. Питання визначеності питомих рис національної музики постало перед творчою інтелігенцією на тлі поширення ідеології народництва. В такий момент на обрії української музики з'являється М.Лисенко.

Першим проявом нових тенденцій став "Заповіт" композитора. Виконаний у шевченківському концерті в 1868 р. разом з однойменним твором М.Вербицького, він одразу привернув увагу критики.

При тому, що композиції М.Лисенка були постійно в колі підвищеного інтересу громадськості, хронологія його творів далеко не точна. Враховуючи прямі й непрямі свідчення, оригінальну хорову творчість М.Лисенка цього періоду можна хронологічно визначити так: хори "Ой нема, нема" (1871 р.), "На прю" (1876 р.), "Встає хмара з-за лиману" (початок 80-х рр.), "Ясне сонце в небі сяє" (1883 р.), "Жалібний марш" (1888 р.), "Ой що в полі за димове" (1889 р.), "Орися ж ти, моя ниво" (1889 р., перша згадка), "Ой милий Боже України" (виконувався в 1890 р.), "Сон" ("Прощай світе", 1898 р.), "Широкая, високая" (1898 р.), "Пливе човен" (1900 р.).

Щодо творів крупної форми, то відомості маємо досить точні: "Заповіт" (1868 р.), "Б'ють пороги" (1878 р.), "Іван Гус" (1881 р.), "Радуйся, ниво непо-

литая” (1883 р.), “На вічну пам’ять Котляревському” (1895 р.).

Багатющий художній матеріал дала М.Лисенкові фольклористична зацікавленість. Закоханий у мистецьку довершеність і красу народних витворів, він випробував свої сили передусім в опрацюванні розмаїтих пісенних зразків, а на цій уже основі став вирішувати проблеми стилю власних композицій.

В оригінальних хорових творах М.Лисенка - чимало відповідників, інтонацій, поспівок і навіть мелодій, взятих безпосередньо з фольклору. Для втілення оригінальних задумів та ідей він залучав народний інтонаційний матеріал по-різному. Інколи відтворював загальні жанрові прикмети фольклорного прообразу або користувався конкретними мелодичними фрагментами, зворотами, часом навіть цілим пісенним наспівом.

До зразків перетлумачення М.Лисенком пісні належать, наприклад, авторизована баркарола “Пливе човен” та хор “Поклик до братів слов’ян” (на мелодію пісні “Гей, не дивуйте”) до слів М.Старицького.

Хоч, безперечно, фрагментарних запозичень із народного мелосу, значно більше. До них належить мелодія пісні “Та щука-риба в морі”, яку використано й видозмінено у зв’язку з драматичним сюжетом (соло тенора в хорі “Ой нема, нема”).

Стосовно доробку М.Лисенка, треба зазначити, що на початку 80-х рр. у сфері хорової музики композитора особливо цікавила розробка епічних образів, зокрема, епічної оповіді. Очевидно, до цього часу належить і створення хору “Встає хмара з-за лиману” (уривок з поеми Т.Шевченка “Тарасова ніч”).

Тканина цього триголосого хору з фортепіано зіткана з поспівок, типових для історичних, козацьких, бурлацьких, чумацьких пісень. Проте вони органічно інтонаційно злиті з текстом, гнучко відбивають смислове й фразове наповнення вірша.

У героїко-епічних творах М.Лисенка цього часу втілюється громадсько-етична тематика. До них належать “Ясне сонце в небі сяє” на слова М.Максимовича (за “Словом о полку Ігоревім”), “Орися ж ти, моя ниво” на слова Т.Шевченка і почасти “Ой що в полі за димове” на слова І.Франка. Усі три хори досить розгорнені за обсягом, пов’язані з утвердженням ідей справедливості, правди життя.

Така образність асоціювалась у композитора з монументальною сферою народних обрядових дійств, із їхнім звеличенням доброго начала, вічної природи, сонця, життя. Мабуть, тому в музичній мові відчутні зв’язки з календарно-обрядовим фольклором, зокрема, веснянками та прославними піснями.

Лисенкові ліричні хори цього періоду дуже близькі за композиційними принципами до епічних. Це - “Сон” (“Прощай, світе”) і “Широкая, високая” на вірші Т.Шевченка, а також авторизована обробка народної пісні “Пливе човен”.

Стилістична близькість хору “Широкая, високая” до народних зразків - не лише в інтонаційній подібності до ряду лірико-драматичних дівочих пісень, а й у способі розспіву, узагальненості настрою, навіть зміщенні наголосів. Про-

те для відтворення сюжетно-віршового розвитку М.Лисенко створює тут також кілька музичних варіантів, що чергуються з першим (A B A C D), останні позначені певною драматизацією.

У хорі "Сон" музика звучить динамічніше завдяки певному наскрізному ритмо-інтонаційному розвитку. В ній виразніше помітні й пошуки фактурно-тематичного оновлення матеріалу, викладеного в куплетно-варіаційній структурі. Ледь присмеркове, часом химерне, мінливе звучання створює незвична гармонія. Хор майже суцільно витриманий на змінах суміжних гармоній, де часто багаторазово зіставляються подібні звороти, наприклад, VII_{34} - I, VII_{34} - I, VII_{34} - I або паралелізми секстакордів на органному пункті, акцентовані фригійські каданси. Цей колорит підкреслює поетичність образу.

Як бачимо, у хорових п'єсах цього періоду М.Лисенка цікавлять різноманітна образність, шляхи втілення багатьох типів творів. Кращі оригінальні твори композитора мали велике значення для подальших стильових пошуків, розвитку фахової хорової літератури.

У другій половині XIX ст. визначається головний напрям жанру хорової обробки народних пісень. Хорові обробки почали поширюватись у 60-ті рр., але систематичне опрацювання та публікація їх українськими композиторами припадають приблизно на 80-ті. Характерною особливістю розвитку жанру в розглядуваний період був перехід від простих форм гармонізації до багатоголосого розспіву й утвердження нових прийомів, заснованих на засадах народного гуртового співу та імітаційної техніки. Важлива заслуга в цьому історичному процесі належить М.Лисенкові, який збагатив хорову літературу високохудожніми зразками, стимулював до творчих розробок західноукраїнських молодих композиторів, розкривши широкі перспективи для подальшого розвитку жанру хорових, зокрема, акапельних, обробок (Ф.Колесса, К.Стеценко, М.Леонтович, О.Кошиць та ін.).

Обробки другої половини XIX ст. представлені переважно у формі хорової розкладки із супроводом. Фортепіанна партія в них на противагу сольним обробкам не є носієм інтонаційно-тематичних модифікацій. Вона дублює хорову фактуру, зберігаючи за собою функцію підтримки голосів під час виконання. Головне ж ідейно-образне навантаження припадає на хор.

Хорові обробки М.Лисенка з огляду на їхню новаторську сутність, майстерну форму та важливі для виконання зручність і природність голосоведення протягом двох останніх десятиріч XIX ст. залишались неперевершеними зразками в музичній літературі (і не тільки українській).

Перші опубліковані хорові обробки М.Лисенка припадають на кінець 1860-х рр. У двох випусках "Збірника українських пісень для голосу з фортепіано" загалом містилось тринадцять зразків. Серед них - історичні, ліричні, танцювально-жартівливі пісні. До деяких композитор повернувся, коли укладав "десятки" ("Максим козак Залізняк", "Гей, послухайте, гей, повідайте" - варіант "Гей, не дивуйте", "Та забіліли сніги", "Ой не гаразд, запорожці" та ін.).

Переважна більшість пісень має акордово-гармонічний характер. Тільки “Та поза садом, виноградом” немов живцем перекладена із звучанням народного хору. Ця пісня започатковує напрям обробок, в яких домінує поліфонічний принцип із типовим співвідношенням самостійних мелодичних голосів, що утворюють свіжу гармонію й красу голосоведення.

У перших опублікованих хорових піснях метод обробки М.Лисенка істотно не відрізнявся від сольних аранжувань. І тут, і там композитор розв’язував завдання поглибленого розкриття основного образу пісні через призму власного світорозуміння.

Головна і на той час найскладніша проблема музичного оформлення народної мелодії полягала в створенні адекватної народному характеру системи гармонічних співзвуч і послідовностей, визначених ладоінтонаційними засадами пісні).

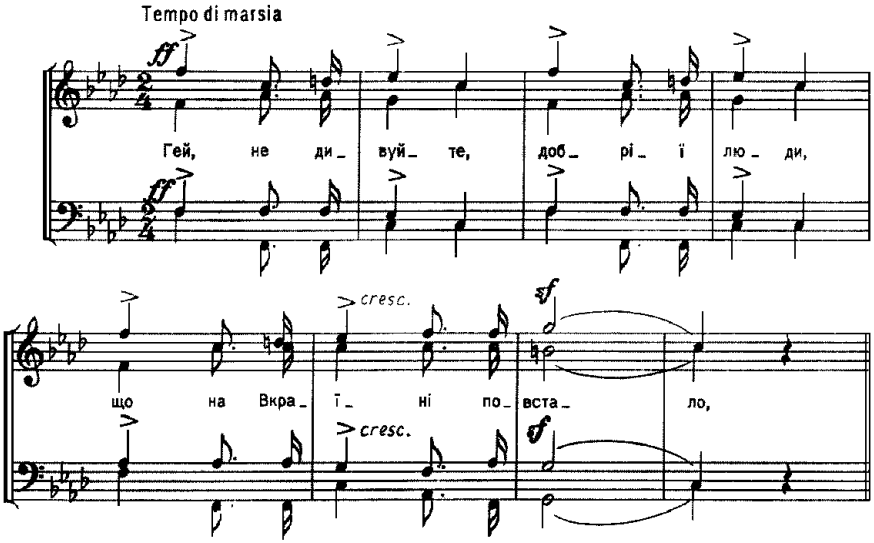
В обробках-фантазіях М.Лисенко розцвічує наспів інструментальними прийомами: ходами-пасажами, акордово-октавним викладом, різноманітними ритмічними змінами. Проте в деяких піснях фортепіанна партія логічно доповнює й розвиває емоційно-образну сферу хорової частини та становить із нею художню цілісність.

Розвиненою інструментальною партією відзначались хорові обробки історичних пісень. Яскравим прикладом відчуття характеру й стилю народної музики може бути козацький гімн “Гей, не дивуйте”. Обробка М.Лисенка передає піднесений настрій народу-переможця (в основі сюжету пісні - перемога війська Б.Хмельницького і М.Кривоноса в бою під Пиливцями над польським військом).

Митець відчув велику емоційно-образну силу мелодії “Гей, не дивуйте” із притаманними їй злітними, гімнічно-маршовими поспівками і свідомо вводив її важливі смислові ритмоінтонації до музичної тканини своїх інструментальних та вокальних творів.

Оркестровий характер звучання, що відчувається у фортепіанній фактурі, досить часто використовується композитором у хорових обробках (крім “Гей, не дивуйте”, також у піснях “Про Швачку”, “Максим козак Залізняк”). Це один із суттєвих засобів героїзації та широкого образного узагальнення, яким митець вдало користувався в сольних і хорових обробках.

Якщо у фортепіанній партії він вільно виявляє творчу фантазію, то в хоровій розкладці “Гей, не дивуйте” прагне підкреслити особливості самої пісні: перемінність тонікальних устоїв (I, V щаблі), ладову різнобарвність (дорійський лад, гармонічний і натуральний мінор, паралельний мажор), фактурну своєрідність (чільне місце поряд з акордовою вертикаллю відведено унісонно-октавному викладу):



Пошуки й знахідки стилістично відповідних методів багатоголосого оформлення пісень з усією повнотою розкрились у лисенкових обробках, що склали хорові “десятки” та збірники обрядових пісень. Це переважно розкладки на чоловічий хор із супроводом, рідше - на мішаний. Досвід композитора показав, що для розкриття образного вмісту обробка пісні вимагає гнучкого поєднання різноманітних засобів.

Справжнім шедевром серед хорових обробок композитора є пісня “Ой пущу я кониченька в саду”. Це - розвинена композиція з яскраво виявленими моментами драматизованого розгортання сюжету. Батько й мати, проводжаючи сина до війська, нагадують йому про воїнський обов’язок (“Щоб ти д’того війська не зостався”), мила ж дає козакові дитя на руки і просить його загаятись (“Щоб ти д’того війська та й зостався”). Переконливо звучить заключний приспів, що є своєрідним “напливом”, другим планом являв слухачам образ виступаючого в похід війська. Новий мотив набирає символічного значення, асоціюючись із типовим для українського фольклору образом долі. Ніщо й ніхто вже не в змозі змінити хід подій: розлука неминуча.

Тричастинна форма А В С, поєднуючись із строфічною варіаційністю, а також повторенням приспіву, що на вимогу автора в кінці твору співається “із нюансами віддалення війська через p-dim. - pp та smorzando”, допомагає відтворити правдиву сцену. У розгорненій композиції знайшлось місце і масовому, узагальнюючому образу, і персоніфікованим портретам. У першій і другій частинах надзвичайно проникливо звучать сольні “перехоплення” першого, другого тенорів і баса на словах “Ой пущу я кониченька”:

Andante moderato cantabile

1. Ой пу_ щу я ко_ ни_ чень_ ка в са_ ду,

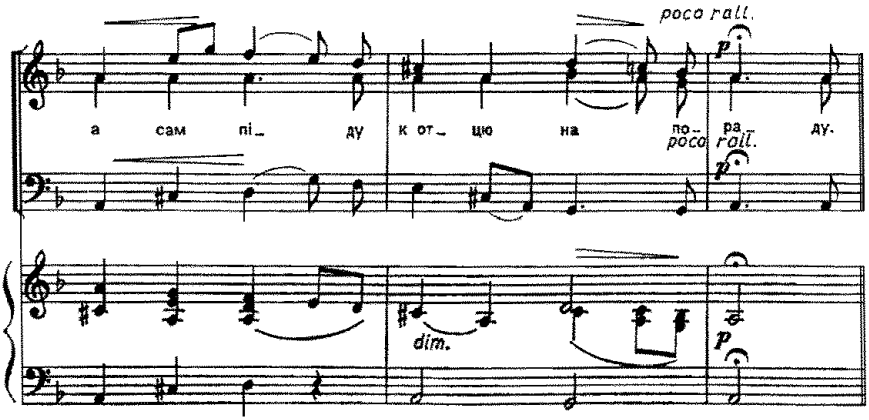
один двое

Т.

Б.

Ой пу_ щу я в са_ ду, ой пу_ щу я ко_ ни_ чень_ ка в са_ ду,

poco cresc.



Як видно з нотного прикладу, створенню прозорого звучання сприяє гнучка інтонаційна розробка. Мелодико-тематичні утворення, що з'являються у партіях солістів, дуету співаків, позначені мотивною спільністю з головним наспівом.

Композитор не порушує стриманої течії оповідання: ритміка його підголосків і тема написані в тих самих тривалостях, що й народна мелодія. Проте напруження в інтонуванні деяких інтервалів, наявність у мелодії форшлагу, а також хроматизованих щаблів створюють внутрішню тривогу. Композитор знаходить прийоми, що тонко передають болісний щем душі, що відбився в окремих мотивах і поспівках.

У пісні "Ой між вашою та громадою" М.Лисенко завдяки принципові самостійного ведення голосів зумів із належною повнотою показати ладову колористику (соль міксолідійський - фа мажор), що вимальовувалась у народній темі лише в поспівках та зміщенні ладових устоїв. Неабияку роль при цьому відіграв прийом ладогармонічного варіювання.

Поліладовість - явище, не рідке у музиці композитора. Воно має місце не лише в його обробках, а й в оригінальній творчості (у солоспівах, наприклад, "Гетьмани, гетьмани", операх - нагадаємо геніально виконаний хор "Туман хвилями лягає" із "Утопленої").

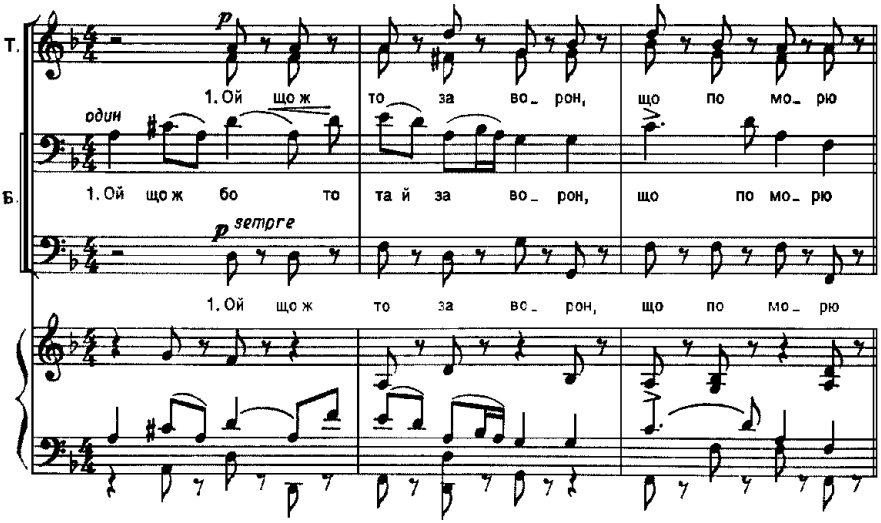
Використовуючи змінні та мішані лади і поєднуючи діатоніку з хроматикою, композитор розширював засоби художньої виразності. Імпульси, ідучи від динамічно рухливої та багатоманітної ладової системи фольклору, набирали у свідомості митця індивідуальних стильових ознак і ставали поштовхом до нових музично-композиційних утворень.

В обробках М.Лисенка знайшли відбиття виконавські хорові прийоми (показ голососполук, протиставлення соліста або солістів масі хору, використання регістрових, тембрових можливостей голосів, ритмодинаміки тощо).

Композитор відчуває виразність тембру людського голосу. Так, у пісні

“Ох і закладався сизий орел” із с. Тарасівка Звенигородського повіту (записана, очевидно, від О.Кошиця або передана ним М.Лисенкові безпосередньо) зачинає співати соліст-тенор. Але як видно з авторської ремарки, при наявності в хорі високого баритона це соло доцільніше доручати середньому чоловічому голосу.

Цікавою хоровою інструментовкою відзначається обробка пісні “Ой що ж бо то та й за ворон”, написана для чотириголосого чоловічого хору із супроводом. У ній композитор зумів розкрити ідейно-образний зміст драматичної пісні, в якій ворон закликає всіх бурлаків до лісу поховати свого отамана. Типову для історичних пісень наспівно-декламаційну тему М.Лисенко доручає солістові-басу, який виконує її на тлі своєрідного pizzicato хору:



При остинатно незмінній мелодії внутрішня динаміка образу розкривається різноманітними засобами композиційної техніки. У другому куплеті посилення звучності досягається прийомами градації (починають тему два солісти-тенори, до яких у другому такті долучаються солісти-баси, далі ж квартет солістів органічно переходить до хорового повноголосся). У третьому, кульмінаційному за своєю архітектонічною роллю куплеті митець, дотримуючись обраного принципу нагнітання звучності (соліст-тенор, соліст-бас, квартет солістів, хор), застосовує також прийоми імітаційної техніки.

Композитор не випадково приділяв таку велику увагу діалогічності, зіставленню масиву хорового звучання й голосів окремих співаків. При незмінній мелодії, витриманій у строго епічній народній манері розповіді, це допомагало йому уникнути статичності. Інтонаційна схвильованість, пронизуючи обробку, спричиняється до того, що образи народної пісні набирають характеру психологічної заглибленості.

Про виваженість концепції композиторської обробки свідчить також заключення твору. Останні дві строфи митець тлумачить як скорботний епізод. Звучання народної мелодії у лисенківській інтерпретації сягає глибини філософської узагальненості й сприймається своєрідним реквієм.

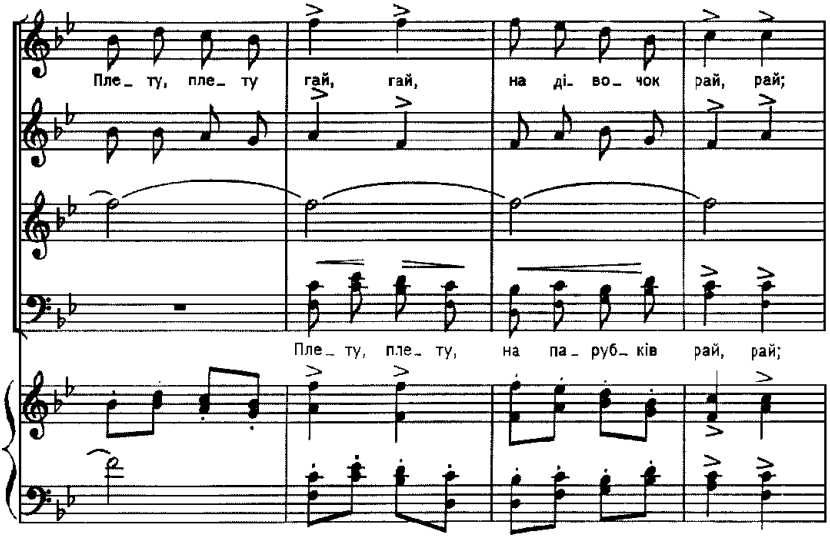
Отже, композитор, ставлячи за мету розкрити драматичний сюжет пісні, свідомо розширював рамки однокуплетності. Відтак, урізноманітнював виклад, знаходив варіанти гармонізацій, вдавався до різнотембрових характеристик.

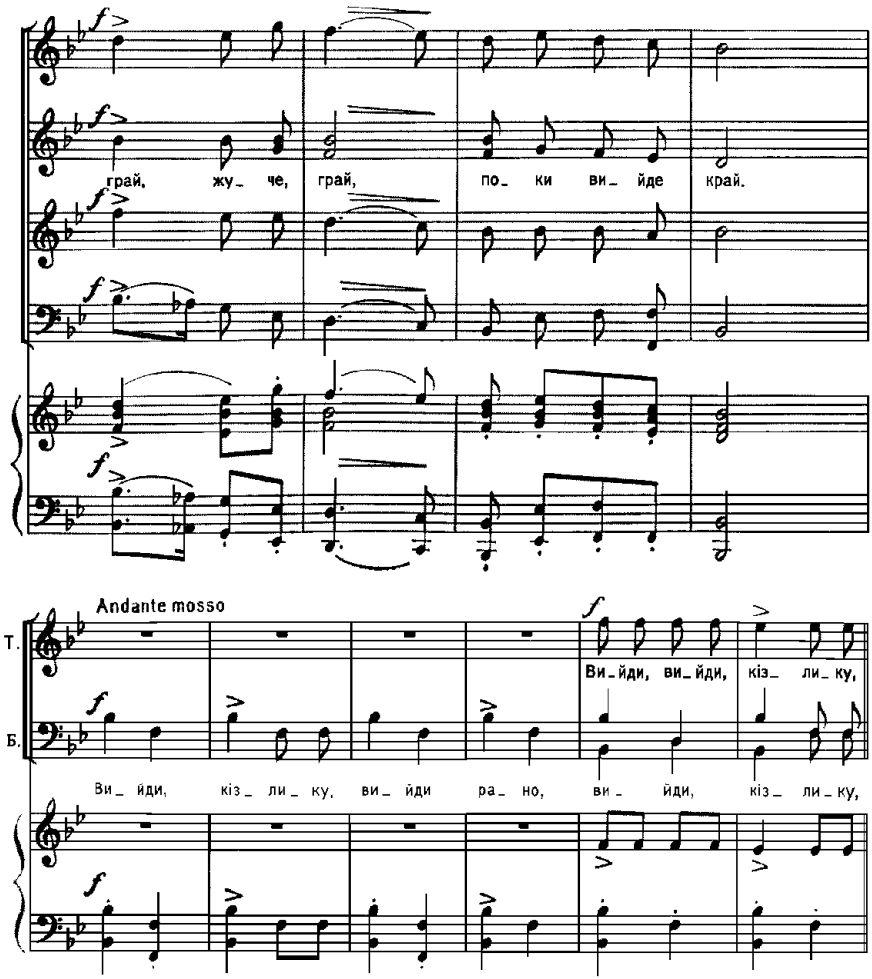
Обробка “Ой що ж бо то та й за ворон” - один із цікавих прикладів варіаційної форми аранжувань, яку в майбутньому усталив у своїй зрілій творчості М.Леонтович.

М.Лисенко перший, хто широко взявся за розробку обрядових пісень. Із зібраного ним етнографічного матеріалу ним укладено збірку “Молодощі” (Спб., 1875), до якої ввійшли обробки переважно дитячих та жіночих хороводних мелодій з фортепіанним супроводом. Особливо цінними є своєрідні хорові цикли: Перший і другий вінки веснянок, “Колядки і щедрівки”, “Купальська справа”. Започаткована М.Лисенком циклічна форма, що складалась із сюїтно поєднаних народних пісень, потім широко застосовувалась українськими композиторами.

У “Веснянках” М.Лисенко передав своєрідну красу наспівів - пластично гнучких, милозвучних, що в поєднанні з оригінальними контрапунктами, творять рухливу хорову тканину. У тематичній розробці він удається до прийомів імітаційної техніки, сполучень тощо. Композитор акцентував увагу не на образності окремо взятих пісенних мелодій, а на угрупованні їх задля цілісного експонування та розвитку.

Митець широко користується хоровою інструментовкою - антифонним протиставленням хорових груп, виокремленням слів (у Другому вінку веснянок в епізоді Poco andante), проведенням теми на тлі витриманих довгих звуків:





Майстерно розроблений, наприклад, епізод Andante sostenuto на темі пісні “Ой там на моріжку” (Перший вінок веснянок). Починається він заспівом сопранового соло, причому композитор робить позначення vibrato, що вказує на необхідність виконання в народній манері - із тремтінням у голосі.

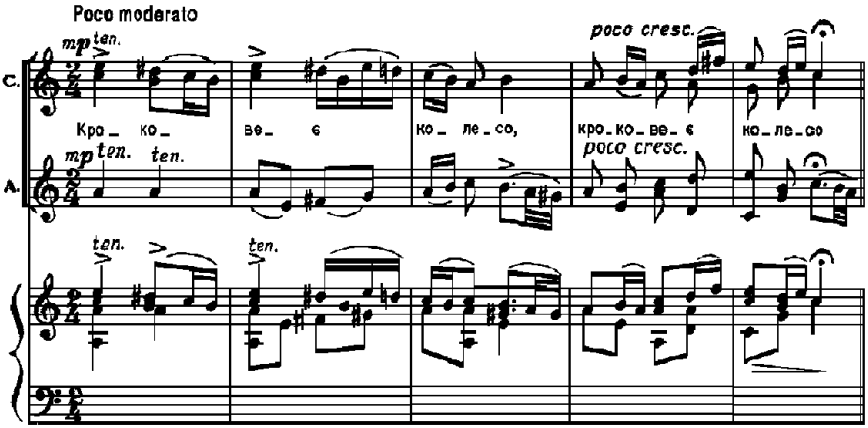
Для гармонічної мови М.Лисенка характерні в обох циклах звукові сполуки, типові для народної музики, неповні акорди, кварто-квінтові співзвуччя, унісонні закінчення, безмодуляційні переходи-зіставлення, використовуються також септакорди та їхнє обернення, домінантова і субдомінантова (переважно II щабля) функції. Застосовує композитор подекуди й хроматичні ходи, хоча робить це з достатнім тактом, не порушуючи загальної ладової основи.

У другій веснянці в епізоді Poco moderate (“Кроковеє колесо”) цікаво

простежити ладове забарвлення пісні. У процесі обробки основного наспіву з'являються мелодичні лінії, що відзначаються самостійністю інтонаційно-ладової організації.

Головна п'ятитактова тема складається з двох несиметричних звукорядних ланок: перші три з половиною такти - пентахорд мінорного нахилу від ля з мінливим IV щаблем (ре дієз - ре бекар), заключення - тритоновий тетрахорд із мажорним нахилом.

Характерну поспівку, що з'являється у низхідному русі мелодії, композитор підкреслює гармонізацією в ля мінорі:



Обробки купальських пісень, а також колядок та щедрівок позначені більшою стриманістю ладової палітри, своєрідною гармонізацією, що випливає з діатонічної основи прадавніх пісень.

Розглядаючи хорові обробки М.Лисенка, необхідно також указати на його працю над мелодіями інших слов'янських пісень. Композитор цікавився фольклором різних народів, записував і розробляв його мотиви не лише в хоровій, а й в інструментальній музиці.

Обробки, що дійшли до нас (більша частина ще не знайдена), - це зразки російських, моравських пісень і однієї сербської. Їхнє написання слід датувати 70-ми рр.

Лисенкові хорові обробки відіграли позитивну роль у музично-фольклористичній праці діяльності співочого галицького громадянства. Вони збагатили репертуар хорових гуртків і колективів; під їхнім впливом молоді музиканти почали складати на місцевому пісенному матеріалі в'язанки, музично-етнографічні картини, гармонізувати народні мелодії.

Старші представники галицьких композиторів - М.Вербицький, І.Лаврівський - не писали обробок народних пісень. Лише у 80-90-х рр. стали модними, за висловом Ф.Колесси, збірки народних пісень. Поодинокі приклади простеньких, подекуди невправних гармонізацій П.Бажанського, Д.Андрейка,

а також більш фахові А.Вахнянина були надруковані у збірці “Кобзар” (1885 р.). Незважаючи на деяку нарочиту ускладненість гармонічних послідовностей, хроматизацію в середніх голосах хорової фактури, колоратурні додатки у верхньому голосі (пісня “Жаль”), А.Вахнянин виділяє мелодичні ходи в окремих голосах, уміє звести чотириголосий акордовий виклад до унісонного звучання там, де того вимагає характер пісні.

У кінці 80-х рр. під впливом лисенкових збірок почали гармонізувати народні пісні Ф.Колесси. Заохочений О.Нижанківським, якому молодий автор, тоді ще гімназист, показав свою роботу, він серйозно взявся за самоосвіту.

Сам О.Нижанківський на той час зібрав чимало пісень, але власне гармонізаціям композитор приділяв мало уваги. З кількох надрукованих його обробок цікава хорова розкладка пісні “Ой ти поїхав”. Вона була надрукована у музичному додатку до журналу “Артистичний вісник” (1904 р., зош. 1). У цій обробці композитор виявив притаманне його мисленню тонке відчуття гармонічної колористики.

На цій обробці О.Нижанківського, а також ряді гармонізацій Ф.Колесси, А.Вахнянина яскраво позначилась тенденція, характерна для музики західноукраїнських композиторів. У процесі роботи над народною мелодією їх приваблювала насамперед гармонічна розробка, в якій не останнє місце відводилось альтерованим змінам в акордовій побудові, хроматизованим ходам. Очевидно, до того спричинився і місцевий фольклор, стиль якого не потребував поліфонічно-підголоскового розвитку, а також характер мистецького мислення, що формувався на музичних зразках, далеких від питомо народної ладовості.

У 90-ті рр. у зв’язку з організацією й діяльністю хорового товариства “Львівський Боян” та його філіалів населення Галичини й Буковини одержало можливість ширше знайомитись і вивчати українські народні пісні в укладі М.Лисенка та інших українських композиторів. Водночас за настійною ініціативою І.Франка поцінювачі української народної творчості (серед них І.Колесса, Ф.Колесса, О.Ровдольський та ін.) почали інтенсивно збирати пісенні зразки, що дозволяло їм грунтовно знайомитись з основами фольклору.

Багато збирав і гармонізував народних пісень у 90-ті рр., осмислюючи їхні особливості, Ф.Колесса. На цей період припадають його цикли обробок: “Вулиця” (1895 р.); низка лемківських співанок і гармонізація двох пісень - “Там у полі береза стояла”, “Ой закувала сива зозуленька” у “Квартетах на хор мужеський” (1896 р.), “Козаки в піснях народних” (1897 р.), “Обжинки” (1898 р.).

У кращих обробках Ф.Колесса показав себе митцем, який уміє тонко відчути художні особливості народної пісні, беручи до уваги її емоційно-образний зміст і жанрову належність. Розробки народних мелодій він будував на засадах індивідуально осмисленої гармонічної змінності, прагнув поєднати акордову розкладку з поліфонічними моментами. Разом з іншими композиторами, а може, більш послідовно й наполегливо Ф.Колесса підніс своїми обробками в розглянутий хронологічний період художньо-естетичне значення за-

хідноукраїнського пісенного фольклору.

Так, розпочата М.Лисенком і продовжена його молодшими сучасниками праця в галузі хорової обробки збагачувала музичну творчість новими мистецькими здобутками, що підносили народну пісню, допомагали рельєфніше окреслити типові риси характеру народу, глибину його почувань.

Музичній культурі України другої половини XIX ст. також притаманні великі хорові форми, кантати на світську тематику, посилення взаємообміну мистецьким досвідом, зокрема, в кантатному жанрі. Відбувається процес активного й плідного співробітництва українських та російських музикантів у галузі вокально-інструментальної музики. Так, у 1861 р. П.Сокальський узяв участь у першому конкурсі на кращу кантату, оголошеному Російським музичним товариством (РМТ) у Петербурзі. Подана на конкурс кантата "Бенкет Петра Великого" на слова О.Пушкіна для хору, солістів та оркестру була відзначена другою премією. Уперше твір виконувався у травні 1861 р. на п'ятому концерті Філармонічного товариства в Одесі аматорським хором під керуванням диригента італійської опери Буф'є.

Зміст вірша, пройнятий ідеєю патріотизму, усвідомленням сили й величі батьківщини, зумовив образне спрямування твору. Кантата складається з інтродукції та п'яти епізодів-номерів: хор; арія баса, дует баса й тенора; хор; квартет із жіночим хором; фінальний хор.

Відповідно до задуму в кантаті переважає мажорне, життєрадісне звучання. Інтонації прославних пісень, ілюстративні моменти (фанфари, дзвони, грім салютів - в інтродукції та фіналі) підсилюють пишність, урочистість твору.

В основі структури кантати - чергування контрастних епізодів - хорових і сольних, енергійно-напористих, лірико-наспівних, пишно-урочистих. Драматургічній єдності твору сприяє наскрізне проведення основної теми кантати, що експонується в першій частині інтродукції (Maestoso moderate), де вона звучить широко й урочисто.

Композитор не вдається у кантаті до цитування народних пісень як засобу конкретної жанрової характеристики, проте музика твору явно виявляє зв'язки з народними епічними піснями, зокрема, прославними. Особливо відчутні ці зв'язки в хорових епізодах кантати.

Фактура твору насичена колористичними зіставленнями окремих виконавських груп, поліфонічним сплетінням голосів. Якщо в хорових епізодах переважає мелодика пісенного характеру, то в сольних вона - речитативно-декламаційного складу (квартет).

Кантату П.Сокальського "Бенкет Петра Великого" слід віднести до зразків вітчизняного класицизму XIX ст. Саме вимогам цього стилю відповідають загальний велично піднесений тон висловлювання, масштабність композиції, викінчені, заокруглені побудови окремих епізодів. "Бенкет Петра Великого" - жанровий різновид урочистої прославної кантати, форма якої з чітким розподілом на самостійні номери, об'єднаних спільним задумом та тематичними

зв'язками, наближається до циклічної.

Наступний твір композитора - кантата-балада "Слухай" на слова І.Гольц-Міллера - виникла під безпосереднім впливом російського романтизму, що особливо яскраво виявився в поезії В.Жуковського та музичних творах О.Верстовського.

П.Сокальському належить пріоритет утілення у великій хоровій формі соціальне спрямованої революційної теми. Звернення до революційної поезії політичного в'язня І.Гольц-Міллера свідчить про відчуття композитором духу бурхливої епохи 60-х рр. XIX ст. Присвячена політичним в'язням Росії, кантата-балада "Слухай!" була написана та виконана в Одесі в 1864 р.

В українській музиці важко переоцінити значення кантатних творів М.Лисенка. Композитор гостро відчував актуальність прогресивних віянь епохи передодня першої революції, необхідність відтворення їх у мистецьких формах, найбільш доступних і близьких народові. Вибір хорового жанру для розкриття громадянської тематики з яскраво вираженою викривальною тенденцією - свідчення глибоко демократичного спрямування творчості М.Лисенка. Звернення композитора до революційної поезії Т.Шевченка допомагало йому втілити ідеї, що хвилювали в той час передову українську громадськість.

Соціальна загостреність, викривальна тенденція, заклик до боротьби у творах М.Лисенка сприймались як відповідь на злободенні питання сучасності. Саме велику хорову форму (хорова поема, хорова сцена, кантата-поема) він робить рупором прогресивних ідей своєї епохи. Тема духовного розкріпачення народу, прославляння його творчих сил, образи боротьби за соціальне й національне визволення стверджуються в хорових поемах "Іван Гус" (1881 р.), "Іван Підкова" (1903 р.), кантатах "Б'ють пороги" (1878 р.), "Радуйся, ниво неполитая" (1883 р.), "На вічну пам'ять Котляревському" (1895 р.), "На 50-і роковини смерті Т.Шевченка" (1911 р.).

Велика хорова форма у творчості М.Лисенка, зокрема, його кантати й поеми, стають взірцем утілення демократичних традицій. Усі вони пов'язані з творчістю Т.Шевченка. Дві хорові поеми і три кантати написані на вірші поета ("Іван Гус", "Іван Підкова", "Б'ють пороги", "На вічну пам'ять Котляревському", "Радуйся, ниво неполитая"), четверта кантата присвячена йому ("На 50-і роковини смерті Т.Шевченка" на слова В.Самійленка).

У творчості Кобзаря М.Лисенко черпає теми з життя народу, його славної історії, героїчної боротьби. Подібно поетові композитор вірить у силу народу, його могутність і непоборність. Звідси - ліричний світлий характер фіналів творів, що сприймаються логічним висновком усього попереднього розвитку музичних образів.

М.Лисенко глибоко відчував народну основу поезії Т.Шевченка і розумів неможливість відтворення її на абстрактно-інтонаційному грунті. Ось чому композитор, добре обізнаний з кращими зразками європейських і вітчизняних вокально-симфонічних форм, не просто переносить готові схеми на націона-

льний грунт, а переусвідомлює їх, пристосовує для змалювання нової образності. Його основним творчим методом стає поєднання виражальних засобів класичної та народної музики.

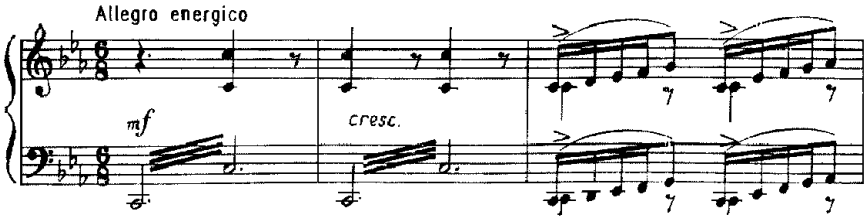
Хорова поема М.Лисенка “Іван Гус” за задумом і композицією наближена до кантати. В основу твору покладено уривок із поеми Т.Шевченка “Єретик”. Митець значно укрупнює монолог героя-єретика Яна Гуса про страдницьке, підневільне життя народу. Наскрізна форма поеми, написаної для чоловічого хору в супроводі симфонічного оркестру (у першому варіанті з фортепіано), поєднує елемент розповідності, емоційний коментар і картинну зображальність. Виходячи зі специфіки кантатної форми, композитор органічно сплавляє індивідуальне (образ героя) та колективне (образ народу) начала.

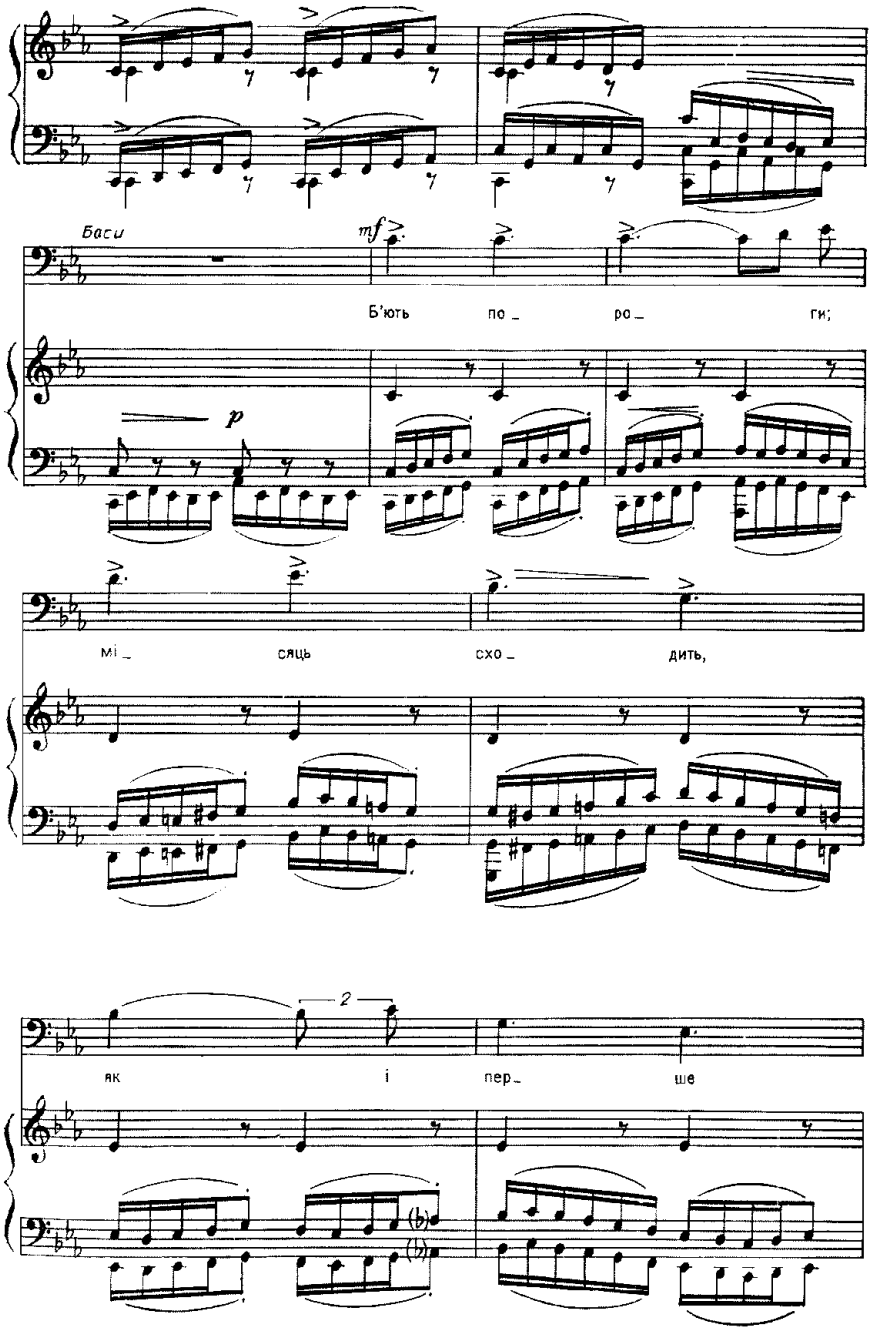
Громадянська ідея, революційний пафос, щільна співдія сольно-хорової й оркестрової звучності, значний діапазон вільно розбудованої форми, в якій проступають ознаки театральної драматургії, все це надає хоровій поемі “Іван Гус” рис одночастинної кантати.

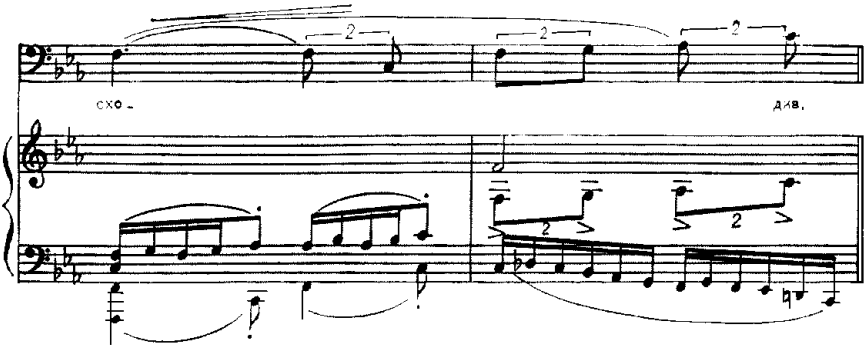
У творчості М.Лисенка не лише утверджується жанр кантати, а й накреслюються основні її типи: одночастинна кантата-поема (“Б’ють пороги”, “На вічну пам’ять Котляревському”) та циклічна кантата (“Радуйся, ниво неполитая”), що стануть надалі провідними у вокально-симфонічній музиці українських композиторів. '

Одним із яскравих зразків цього жанру - кантата “Б’ють пороги”, написана на текст вірша Т.Шевченка “До Основ’яненка”. Втілюючи картини народної героїки в поемі, композитор слідом за поетом звертається до образів історії, теми боротьби народу за своє соціальне та національне визволення.

Перший розділ - музичний образ могутнього Дніпра, який сприймається персоніфікованим уособленням народу, України. В невеликому оркестровому вступі висхідні пасажі струнних із тремоло литавр відтворюють перекати дніпровських хвиль. На цьому тлі виникає в партії басів мелодія, інтонаційно нагадуючи відому народну пісню “Про Байду”. Героїчна піднесеність загального звучання, поєднання розповідності з ілюстративністю, врешті, інтонаційна близькість з історичними піснями споріднюють цей епізод із народним музичним епосом. Створюючи звуковий пейзаж, автор подає тло, на якому розгортається наступна розповідь, визначає стримано емоційний тонус усього твору:

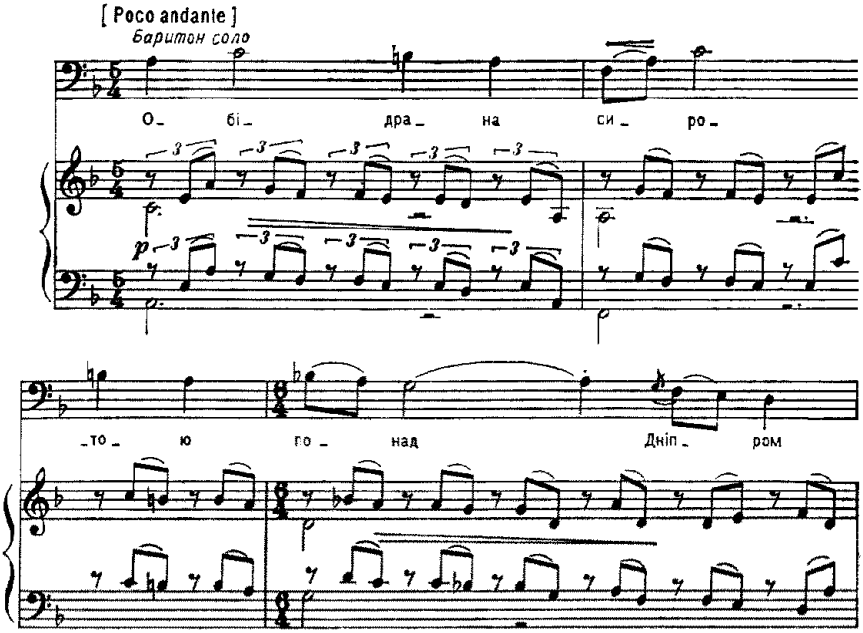


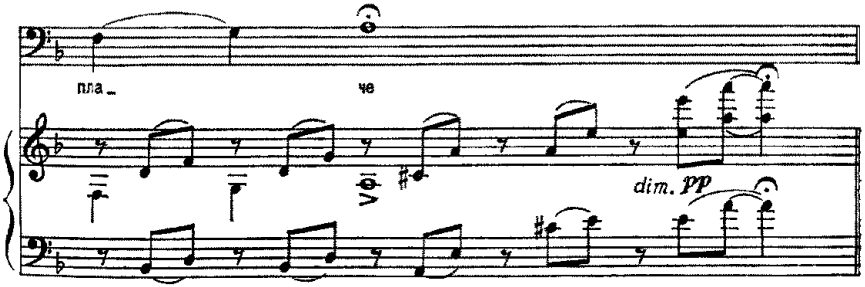

Баси
mf
Б'ють по_ ро_ ги;
p
мі_ сяць схо_ дить,
2
як і пер_ ше



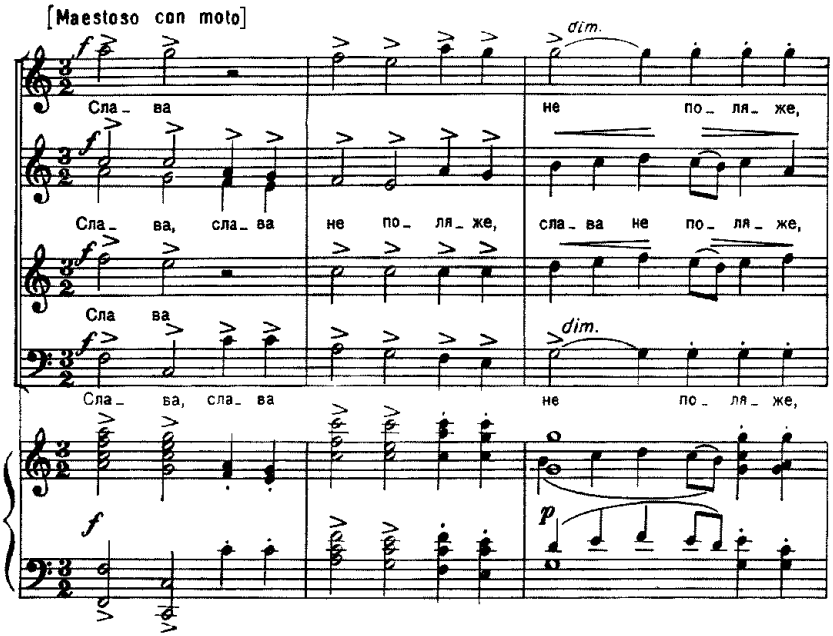
У середній частині кантати переважають сольні побудови (по черзі звучить соло баса, баритона, тенора, баритона). Це сфера лірики. Мелодична лінія виявляє тісну спорідненість із народною ліричною пісенністю, оркестрова фактура побудована на ритмічних фігураціях, близьких до баркарольного супроводу.

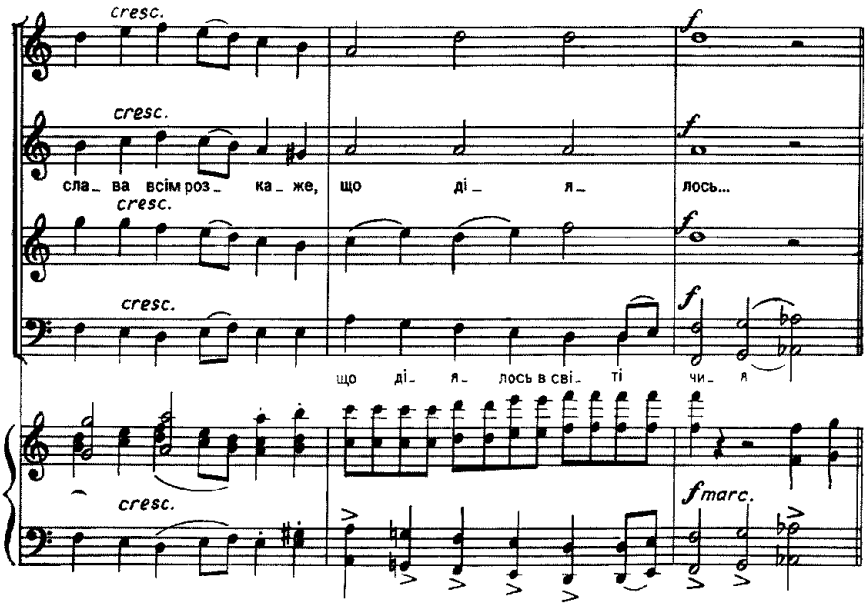
Кульмінацією середньої частини, концентрованим виразом її скорботного настрою стає друге соло баритона ("Обідрана, сиротою" понад Дніпром плаче"). Експресивна напруженість мелодичної лінії посилюється ладовими особливостями (поєднання елементів дорійського, натурального та гармонічного мінору), метричною змінністю:





В останньому епізоді горді слова поета “Наша слава, наша пісня не вмре, не загине” втілено в музиці величного, урочисто-піднесеного характеру. М.Лисенко завершує твір у традиціях композиторів російської школи - розгорнутою хоровою сценою прославного характеру. Богатирський розмах, фресковість, жанрові зв’язки з народною пісенністю наближують фінал “Б’ють пороги” до оперних та симфонічних фіналів М.Глінки, О.Бородіна, П.Чайковського:





П'ятичастинна кантата "Радуйся, ниво неполитая" написана композитором на один із найреволюційніших віршів Т.Шевченка - "Ісаія. Глава 35 (подражаніє)". Ідеї волі й рівності, настрої протесту проти духовного та фізичного гноблення, глибока віра у світле майбутнє народу дістають музичне втілення в багаточастинній композиції.

Формально в структурі кантати переважає принцип сюїтної будови (контрастне зіставлення частин, відсутність інтонаційної єдності музичного матеріалу, наскрізних тем). Натомість масштабність, значимість образів, велика роль хорового начала надають кантаті рис ораторіальності.

Усі частини твору об'єднує єдина лінія розвитку образу народу. Наявність різнохарактерних частин (лірична - друга, драматична - третя, героїчна - четверта, прославні - перша і п'ята) пов'язана з багатьма аспектами відображення цього провідного образу. Об'єднуючим фактором у кантаті є наявність спільного драматургічного плану, що розкриває основну ідею твору: неминучість революційного виступу народу, ствердження його життєвих сил. Весняні образи радості, світла, свободи (перша частина) після ліричних відступів різноманітного забарвлення (друга-четверта частини) могутньо стверджуються в піднесеному звучанні фінального апофеозу (п'ята частина). Єдності формі надає також ідентичний характер крайніх частин, що обрамляють кантату величними масовими сценами, ідейний зміст яких конкретизує жанр народних календарно-обрядових пісень. Уведення мелодичних зворотів колядок (перша частина) та веснянок (п'ята частина), зразків народнопісенних жанрів, в яких чи не найбільш яскраво виявилось життєстверджуюче світосприйман-

ня людини, відповідало задумові митця створити образ народу, сповнений оптимізму, віри у світле майбутнє.

Кантатою “Радуйся, ниво неполитая” М.Лисенко утверджує національний вокально-симфонічний монументальний стиль, в якому органічно переплавлені класична європейська техніка і народний мелос.

Образ народу в кантатах - основний носій ідей твору. Це об’єктивно вимагало яскраво національних форм музичного втілення. Звідси - органічний зв’язок композиторського стилю з українською пісенністю, що визначається не лише колом інтонацій, а й особливостями метроритму (уживання неквадратного перемінного метра, властивого структурі народних пісень), засобами розвитку музичного матеріалу (насамперед варіантною повторністю елементів теми), формотворчими принципами (спорідненість композиційних прийомів вокально-симфонічних поем із думами).

Принцип народності визначав також ладову своєрідність кантат М.Лисенка. У них майже немає прикладів викладу матеріалу в одному ладі. Трапляються поєднання елементів мажоро-мінору (у сольних епізодах на початку кантати “На вічну пам’ять Котляревському”) та найбільш уживаних у народній музиці ладів: міксолідійського (четверта частина кантати “Радуйся, ниво неполитая”), дорійського (сольний епізод “Обідрана сиротою” кантати “Б’ють пороги”), лідійського (п’ята частина кантати “Радуйся, ниво неполитая”).

У кантатах М.Лисенка чимало прикладів підголоскової поліфонії, пов’язаної з практикою хорового народного багатоголосся (друга, третя частини кантати “Радуйся, ниво неполитая”). Елементи народної підголоскової поліфонії органічно поєднуються імітаційною поліфонією.

В інтонаційній сфері музичної мови кантат відчуваються в переплавленому вигляді впливи пісні-романсу, кантів, гімнів, маршів. Особливо належить відзначити поступове проникнення інтонацій і ритмів революційних пісень, що свідчить про глибоко сучасне прочитання композитором шевченківської поезії, органічні зв’язки його творів із передовими ідеями епохи.

У кантатних творах М.Лисенка основним виражальним засобом є вокальне начало. Саме в хорах, сольних партіях і ансамблях розкриває композитор основні образи поезії Т.Шевченка. Оркестр підсилює елемент виразності, “живописує” картини природи, створює відповідний емоційний настрій у невеликих вступах, зв’язках між епізодами, хоча симфонічний принцип у відтворенні образного узагальнення виявлений досить потужно. Композитор широко використовує елементи сценічної драматургії, наближує фінали до масових оперних сцен, вводить сольні епізоди типу монологу, аріозо, ансамблі. Щоправда, сольні епізоди трактовано швидше як ліричні відступи, а не в плані індивідуалізації окремих образів.

У вокально-симфонічній творчості М.Лисенка остаточно викристалізовуються прикметні для української музики жанрові різновиди кантати-поеми та циклічної кантати прославного типу.

Кантатам-поемам властиві різноманітні жанрові зв'язки. З думами їх споріднюють поєднання епічної розповідності та конкретної зображальності; із сценічною драматургією - жанрові сцени, рельєфні образи, наближення сольних епізодів до форм аріозо, монологу, ансамблі; із симфонічним жанром - ілюстративна зображальність, музична "пейзажність"; із літературною поемою - уведення ліричних відступів, прямої мови.

Єдності формі надають цілеспрямована драматургія, що підпорядковує всі елементи виразності й спрямована на розкриття основної ідеї твору, а також інтонаційно-стильова спільність усього музичного матеріалу, тематично-смислові арки, логічність побудов тощо.

Слідом за М.Лисенком у творчості українських композиторів усе глибше розробляється соціальна проблематика, що нерідко пов'язується з революційно-визвольними мотивами.

Активізуються ідейно-художні пошуки в жанрі кантати у творчості західноукраїнських композиторів, чиї мистецькі досягнення треба розглядати як ланку єдиного історичного процесу становлення української національної культури, що розвивалась в єдності з прогресивним мистецтвом інших народів.

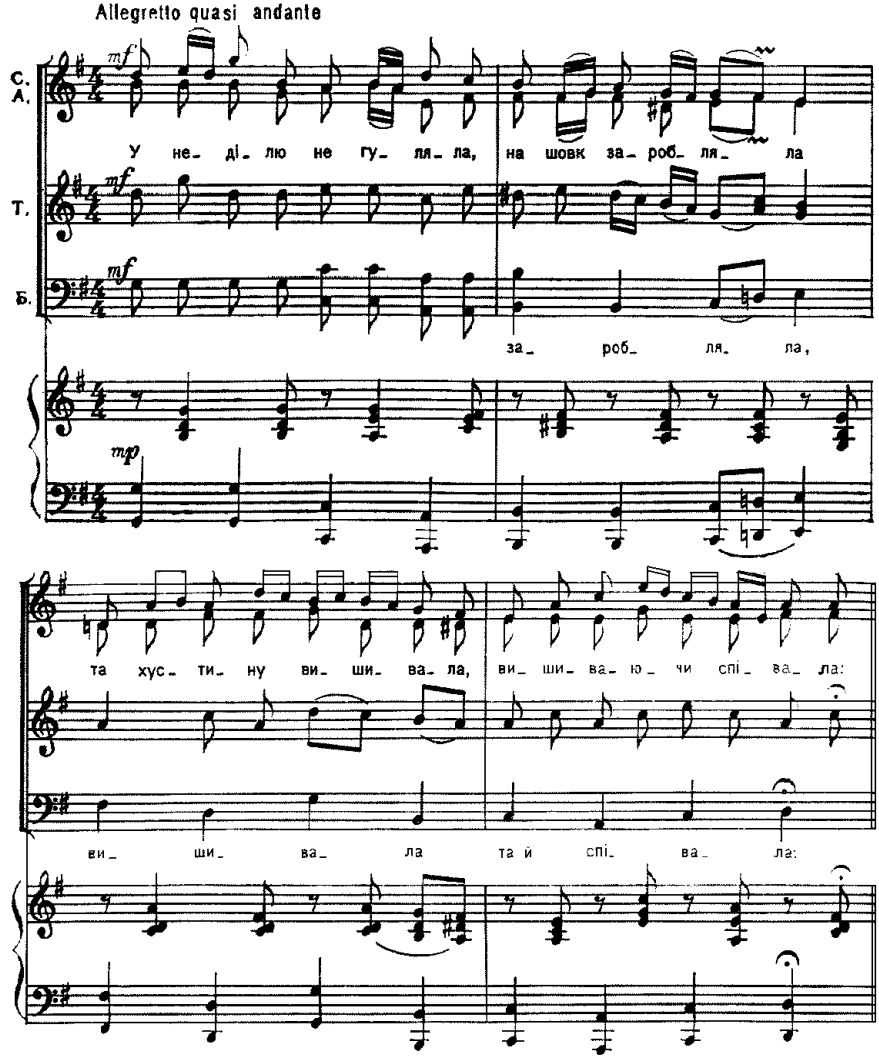
У другій половині XIX ст. громадсько-значущого характеру набувають щорічні шевченківські концерти, що стають могутнім стимулом загострення соціального змісту музики західноукраїнських композиторів. Для цих концертів створюються великі хорові композиції, переважно на вірші з "Кобзаря" Т.Шевченка. Тоді ж виникав цілий ряд творів, що називають кантатами. Це переважно невеликі хорові композиції прославного змісту, за своєю структурою й розмірами не виходячи за межі звичайних хорів. Проте порушені у них теми громадського й патріотичного звучання, велично прославний характер музики, фактурні зіставлення хорових груп із сольними епізодами надають їм ознак кантатності ("З тривікових могил" та "Гамалія" В.Матюка, твори Й.Кишакевича, А.Вахнянина, О.Нижанківського, М.Вербицького).

Зростання майстерності галицьких митців, їхній поступовий вихід за межі культових творів та побутового музикування свідчили про інтенсивне проникнення в глибини народної культури. Вирішальне значення в становленні стилю західноукраїнських композиторів мали творчі принципи М.Лисенка, що в цей час були теоретично сформовані й знайшли в Галичині палких послідовників. Одним із таких і був Г.Топольницький, автор багатьох досить відомих хорових композицій. Його кантата "Хустина" на слова Т.Шевченка (1894 р.) виявляла істотну рису творчості західноукраїнських митців: прагнення до опанування національного музичного стилю. Кантата складала з трьох частин.

Чітка та логічна драматургія твору, що випливає зі змісту віршів Т.Шевченка: експозиція образів (дівчини й чумака) у перших двох частинах, трагічна кульмінація та розв'язка (смерть чумака та постригання дівчини у черниці) у третій частині.

Структура твору грунтується на чергуванні сольних номерів та хорових. Цікавим е привнесення у вокально-симфонічну форму оперних елементів, що допомагає створенню більш рельєфних образів. Так, для змалювання образу дівчини (середина першої частини) композитор уводить сопранове соло, що має ряд конструктивних рис оперної арії (руладні розспіви, характерні каданси), а соло тенора з другої частини "Доля моя" містить пісенні звороти, характерні для мелодики українських народно-побутових опер і ліричних пісень.

У традиціях української театральної музики - широка наспівність, пісенність, що виступає домінуючою формою образної та драматургічної виразності:



Великого значення набувають у кантаті картинно-зображальні ефекти, посилюючи емоційну виразність вислову. Так, чоловічий хор другої частини ніби ілюструє важку ходу стомлених людей. Сповзаюча мелодія в басовому регістрі з характерними інтонаціями збільшеної секунди, стримане, повільне розгортання музичного матеріалу, вигуки тенорів "Та гей!" - усе це підсилює враження руху чумацької валки і разом із тим створює настрій пригніченості, безвихідного суму.

Услід за М.Лисенком Г.Топольницький широко застосовує народнопісенні звороти, ладогармонічні формули, що максимально наближують оригінальний тематизм до фольклорних джерел.

"Хустина" Г.Топольницького - перше втілення у великій вокально-симфонічній формі лірико-драматичної, соціально загостреної поеми Т.Шевченка. Вона є певним досягненням західноукраїнських композиторів у жанрі кантати.

Друга половина XIX ст. - значний етап визрівання національно-своєрідних крупних форм вокально-інструментальної музики. У процесі накопичення знань, художньої майстерності поглиблювалось пізнання суті життєвих явищ, удосконалювались засоби їхнього відображення.

2.2. Музично-драматичний театр

В українському театральному мистецтві другої половини XIX ст. набувають поширення різні жанри музично-сценічної творчості: водевіль, народна побутова оперета, історична драма зі співами, опера. Водночас ці твори позначені неповторною своєрідністю: і сюжет, взятий з народних "побрехеньок" та анекдотів, і характерні для українського селянського побуту персонажі визначили особливе спрямування змісту та специфічний національний колорит п'єс. Відповідно до народно-побутового характеру модифікується і музичне оформлення. Місце куплетів повністю займають народна пісня або ж її стилізовані форми.

Широке використання у водевілях жартівливо-танцювальних пісень було цілком виправданим: їхні мелодії добре відповідали веселому комедійному забарвленню образів, чітка квадратна структура та простий інтонаційно-ритмічний малюнок полегшували проголошування тексту та виразне донесення його до слухачів.

У театральних програмах 60-70-х рр. часто з'являється назва водевілю "Українці, або Сватання на вечорницях" І.Стародуба. Цей твір, як і "Покійник Опанас", виник, очевидно, у театральних осередках Правобережжя.

Засади водевільної драматургії, утвердившись на українському грунті, знайшли в п'єсі дещо викривлене трактування: особливо відчутні гонитва за пустою фарсовістю, бажання зобразити народний побут через "гопак і горілку". Усі пісенні монологи та діалоги спираються на зразки народних мелодій. Є серед них оригінальні народнопісенні тексти ("Ніхто не винен, сам я",

“Спать мені не хочеться”, “Туман яром котиться”) або ж авторські, озвучені широко розповсюдженими народними наспівами жартівливо-танцювального характеру (“І шумить, і гуде”, “У сусіда хата біла”, “По дорозі жук, жук”).

Згадані водевілі здобули по-справжньому повнокровне сценічне життя у 80-х рр. XIX ст. - в період активізації українського театрального руху. Якщо в Росії у другій половині XIX ст. водевіль став уже певним анахронізмом, по суті завершив своє існування, в Україні завдяки наближенню його до народного побуту та відповідності музично-драматичному профілю українського театру цей жанр продовжував розвиватись і користуватись успіхом у глядачів.

До водевільної творчості звертаються чимало літераторів, близько пов’язаних із театральним життям. Серед них такі плідні автори, як І.Тендетников, Г.Борковський, М.Янчук, К.Милославський-Винников, М.Сластін, С.Воронько та ін. Щоправда, більшість їхніх п’єс мала суто прикладний характер і не відзначалась високим художнім рівнем.

Показовим для генези і характеру водевільних п’єс 80-х рр., що виникали як продукт другорядної літератури, є “Різдвяний вечір” Г.Борковського (1886 р.). Тут оповідання М.Гоголя “змодельоване” на зразок типового водевілю. Це проявляється уже в спрощенні змісту та перенесенні основного драматичного акценту з розкриття відносин ліричної пари - Оксани та Вакули - на анекдотично-фарсову ситуацію ховання Солохою своїх залицяльників у мішки.

Відповідно “водевілізований” і музичний матеріал. Чільне місце в п’єсі посідають жартівливо-танцювальні пісні: в їхню метро-ритмічну структуру вкладається більшість куплетних текстів - монологів і діалогів дійових осіб.

З часом танцювальні форми займають все більше місця в драматургії водевілю. Особливо це позначалось на музичній структурі фіналу, де кінцеве традиційне звернення до публіки супроводжувалось або й підмінялось загальним танцем (фінали водевілів М.Янчука “По ярмарку”, Г.Борковського “Оказія з Пампушкою” та ін.).

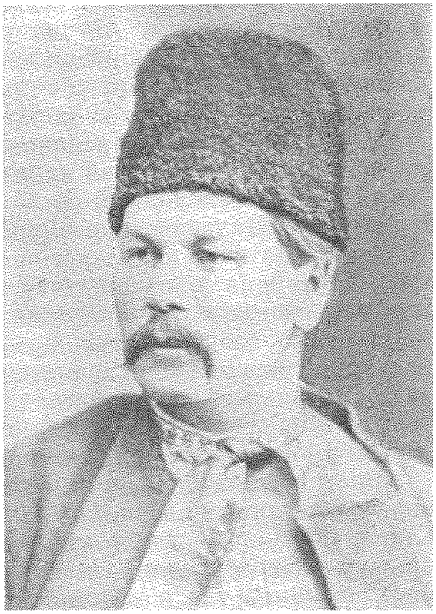
Завдяки дохідливості, театральній ефектності водевіль був завжди бажаним поповненням репертуару українських труп. Тому до нього звертались не тільки другорядні автори, а й провідні діячі української літератури, близько стикаючись із театральним життям, як, наприклад, Л.Глібов (водевіль “До мирового”, 1873 р.). '

Значний внесок у розвиток водевільного жанру визначних українських драматургів другої половини XIX ст. М.Старицького та М.Кропивницького. З їхніми іменами зв’язані помітна еволюція українського водевілю, виникнення п’єс, що ламали шаблони цього роду сценічної творчості.

У водевілі М.Старицького “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” (1872 р.), у безпретензійній на перший погляд “побрехеньці” про те, як полаялись через своїх лягавих, а потім помирились за чаркою два панки - Шило і Шпонька, закладена гостра критика дріб’язковості та обмеженості провінціального дворянства.

Музичне оформлення водевілю позначене прагненням до якнайприроднішого, умотивованого сценічною ситуацією введення пісенних номерів, що втрачають свій відокремлено-вставний, куплетний характер. У творі звучать виключно фольклорні наспіви. Відповідно до традицій українського водевілю та конкретних сценічних образів (дія відбувається в шинку) переважають розгульні жартівливі пісні "Ой ти милий, не журись, не сварись", "Коли б мені, господи, неділі діждати" тощо.

Безперечно, водевільного походження популярні "Куплети" М.Кропивницького, які артист часто, особливо в молоді роки, виконував на сцені. Разом із нотами вони опубліковані в "Збірнику творів М.Кропивницького", виданому у Харкові в 1885 р.



М.Л.Кропивницький

Ці жартівливі солоспіви за своїм образним характером - типові куплети, що займали важливе місце в драматургії класичного водевілю. Їхній зміст складали переважно сатиричні роздуми на різні злободенні теми. Вони властиві куплетам М.Кропивницького "Тере-ферекуку" (перероблені, як зазначено авторською ремаркою, із польського), "От тобі, Гандзю, книш", "Коли б свині та роги".

Пісні "Кум Гаврило", "Бичок", "Удовиця" ("Удовицю я любив") за змістом і стилем нагадують народні "нісенітниці" або ж приказки та позначені яскравим фольклорним забарвленням.

У нотному додатку до збірника куплети надруковані для голосу із супроводом фортепіано. Музика до більшості належить, очевидно, самому М.Кропивницькому і свідчить про добре відчуття автором законів вокально-театрального мистецтва, уміння підкреслити структурою мелодики (скажімо, настирливою повторністю мотивів) і фактурою фортепіанного супроводу комічну сутність образів.

У популярній і зараз "Удовиці", куплетах "Кум Гаврило", "Гандзю книш" мелодія в основному спирається на інтонаційні закономірності народних жартівливо-танцювальних пісень.

Цікаву, насичену ілюстративно-зображальними елементами музику до куплетів "Бичок" написав М.Лисенко, а до "Коли б свині та роги" - В.Сокальський.

“Комедією-водевілем” назвав М.Кропивницький п’єсу “Помирились”, написану в 1869 р. Щоправда, музики в ній мало. Лише у фіналі, де наступає поєднання двох “антагоністів” - Лахтіона і Панаса, звучать сатиричні водевільні куплети “Тепер не той світ настав”. Їх співають по черзі всі дійові особи.

Зате типовим водевілем як щодо змісту, так і музичного оформлення є інша одноактна п’єса М.Кропивницького - “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання” (1872 р.). Сюжет водевілю, як зазначає автор, “з дійсного випадку в одному селі” має побутовий характер: в п’єсі розповідається про інтриги сільських женихів, які прагнуть посватати молоду вдову.

Вокальні куплети відіграють тут активну драматургічну роль, допомагають рельєфніше розкрити ту чи іншу сценічну ситуацію. Твір М.Кропивницького виразно фольклоризований. Це видно не тільки зі змісту, а й щедрого насичення дії оригінальними народними піснями, близькими за своїм образним змістом сюжетові п’єси. Пісня допомагає М.Кропивницькому розкрити соціальне розшарування села, сатиричними барвами змалювати тих, хто рветься до “вищого” світу: промовисто звучить, наприклад, вкладений в уста старого парубка Гордія, шевця, який вважає себе “культурнішим” за своїх односельчан, міщанський романс “О ты, которой нет прекрасней ни в городе, ни в слободе”.

Серед водевілів М.Кропивницького важливе місце займає драматичний етюд “По ревізії” (1882 р.). Фабулу твору складає замальовка з життя післяреформеного села: сільські чиновники, закінчивши ревізію (що завжди поєднувалась з доброю випивкою), розсуджують посварених бабу Риндичку і солдатку Пріську.

Музичні номери, засновані на піснях розгульно-п’яницького та жартівливого змісту - “Ой чарочко ж ти моя, чепорушечко”, “Ти ж було, кумо моя” та ін., набувають тут першорядного значення у змалюванні реалістичних образів-характеристик, достовірному відтворенні побутової атмосфери сценічної розповіді.

Завдяки тому що на українському грунті водевіль різко змінив своє обличчя, порвав із салонною тематикою та набув фольклорного забарвлення, цей вид музично-драматичної творчості зумів зберегти актуальність, забезпечити успіх у глядачів.

Найпопулярнішим драматичним жанром, що дав широкий простір розвитку театральної музики в Україні, у другій половині XIX ст. стала народна побутова оперета. У процесі її розвитку накреслились два типи: комедійний та лірико-драматичний.

Показовим зразком комічної побутової оперети, що тісно змикається своїм змістом, характером драматичного конфлікту й образів із водевілем, є “шутка-оперетка” М.Кропивницького “Пошились у дурні” (1875 р., перша постановка - 1883 р.).

Драматичний конфлікт твору побудований на характерній водевільній

ситуації, де основне місце займають комічні непорозуміння, обман, у фарсовому плані змальовані головні герої - Кукса і Дранко, які прагнуть скоріше видати своїх дочок заміж за багатих женихів.

Музика куплетів оригінальна авторська, хоча побудована на популярних мотивах жартівливих пісень, поєднаних із говірково-речитативними інтонаціями. В сольних номерах і дуетах двох закоханих пар - Оришки та Антона та Горпини й Василя - на перший план виступають інші жанрово-пісенні пласти - ліричні і побутово-романсові. В конструкції цих номерів переважає тридольний метр, баркарольний або ж вальсовий супровід.

У структурі дуетів М.Кропивницький послідовно застосовує одну й ту саму схему: почерговий спів куплетів або ж окремих фраз і далі поєднання голосів у рефрені.

Інструментальний супровід обмежений акомпануючою функцією.

Великою популярністю користувалась серед виконавців і шанувальників українського драматичного театру комічна побутова оперета М.Старицького "Сорочинський ярмарок" (1883 р.) за однойменним твором М.Гоголя. Прикметне, що твір був опублікований (уперше у 1890 р.) із зазначенням імені автора музики - М.Гротенка.

У кінці 80-х і 90-х рр. п'єси типу побутових комічних оперет складають значний відсоток драматичних творів, що входили до репертуару численних українських театральних труп. Вони зустрічаються у творчому доробку ряду театральних авторів того часу - В.Захаренка, К.Ванченка-Писанецького, М.Качинського, Г.Ашкаренка та ін. Серед цих п'єс велика кількість переробок українських повістей М.Гоголя. Підкреслено музичний характер, висунення на перший план комедійних ситуацій, розцвічення дії не складними за змістом і формою пісенними та танцювальними номерами - прикметні риси таких "гоголівських" оперет, як "Царицині черевички, або Чого кохання не зможе" Г.Ашкаренка (1890 р.), "Голова Явтух Макогоненко" К.Диткевича (1892 р.), "Майська ніч" Ф.Устенка-Гармаша, "Червоні черевички" В.Захаренка (1890 р.) та ін.

В останніх десятиліттях XIX ст. в українській драматичній літературі майже не зустрічаються комедійні твори, позбавлені музичного оформлення. Щоправда, автори таких музично-драматичних п'єс не завжди вживали слово "оперета" для визначення їхнього жанрового різновиду.

Різновид комедійної оперети, що своєю драматургією, образно-стильовими особливостями змикається з оперою, репрезентує "Вій" М.Кропивницького - інсценізація однойменної повісті М.Гоголя.

Стильовими рисами, характером образності й музичного опрацювання "Вій" виразно тяжіє до жанру комічної опери. Разом із тим, ряд його структурних особливостей указує на широке використання форм, вироблених на сцені українського театру.

В музично-театральній творчості другої половини XIX ст. важливе місце

посідає народно-побутова оперета лірико-драматичного типу, ведучи свій родовід безпосередньо від “Наталки Полтавки”.

Показовою для розвитку цього жанру в 60-х рр. може бути “трагічна оперетка” “Не до любові” К.Шаповала (1864 р.). Зав’язкою драматичного конфлікту, образним типажем вона майже повторює зміст “Наталки Полтавки”. Змінена, більш трагічна, проте, розв’язка конфлікту: повернувшись після трьох років у рідне село, Левко застає свою кохану Катрю насильно одруженою та смертельно хворою; життя з нелюбом, туга за коханим зводять молоду жінку в могилу.

Характерною рисою музичної драматургії твору є введення популярних народних пісень, що співпадають змістом із сценічною ситуацією (наприклад, “За що ж мене, моя мати”).

Оперетка “Не до любові” - типовий зразок твору, де музична канва від початку до кінця змонтована з “готових” пісенних зразків.

До лірико-драматичних музичних творів належать написані в 70-х рр. дві оперети В.Александрова - “За Немань іду” та “Ой не ходи, Грицю”. Примітне те, що вони були опубліковані з нотним матеріалом: таким чином, музичне оформлення спектаклів набувало більшої стабільності, виходило за рамки довільного підбору пісень. Створюючи музику до оперет, В.Александров виступав у ролі мелодиста, автора наспівів, залишаючи справу їхньої гармонізації та нотного запису іншим. На публікації п’єси “За Немань іду” зазначено: “Пісні на фортепіано положила Людмила Ал-ва”, а на “Ой не ходи, Грицю” - Людмила Ал-ва й Федор Ал-енко.

Сюжет оперети “За Немань іду” побудований на традиційній для української драматургії XIX ст. конфліктній зав’язці, що зачіпає певною мірою соціальні проблеми: Марися, донька заможного козака Омелька Дуба, кохає бідного парубка Василя, однак мати намагається насильно віддати Марисю заміж за багатого сотника. В.Александров додатково насичує дію політико-пропагандистським змістом, прославлянням возз’єднання України з Росією (фабула п’єси розгортається в часи Хмельниччини).

Драматургічні функції музичних номерів в опереті В.Александрова досить істотні - вони використані як рушійний компонент дії, а також для характеристики персонажів та їхніх настроїв і лише в поодиноких випадках мають характер декоративних вставок.

Найщедріша та найпослідовніша музична характеристика головних ліричних героїв - Марисі й Василя, їхній спів - це переважно пісні-роздуми, що точно відповідають сценічній ситуації і репрезентують типові зразки побутової романсової лірики (“Ой я нещасний”, “Повій, вітре” тощо).

Є в опереті “За Немань іду” і ряд вставних номерів - популярні ліричні й жартівливо-танцювальні пісні, що декоративно розцвічують дію, не маючи безпосереднього відношення до її конфлікту.

Оперета В.Александрова “Ой не ходи, Грицю” мала ряд особливостей,

характерних для романтичного мистецтва. Тут і конфлікт, заснований на фатальних непорозуміннях та зіткненні сильних, небуденних пристрастей, і драматичні колізії, де кохання, заздрощі й смерть сплітаються у міцний вузол.

Дія п'єси щедро насичена піснями, що і виражають ліричні настрої героїв, і широко, барвисте змальовують побутове тло. Важливе місце серед її вокальних "монологів" займають пісня на слова Т.Шевченка "Нащо мені чорні брови", популярна пісня-романс "Ой, зрада, карі очі, зрада".

Пісенна лірика знайшла своє застосування також при створенні образів інших персонажів - Гриця ("Ішов козак через байрак"), його сестри Парасі ("Ой вийду я на шпилечок"). У зображенні матері Гриця В.Александров користується традиційним для української драматургії прийомом відтінення жанрових персонажів жартівливими піснями ("Коли б мені, господи, неділі діждати").

Унаслідок уведення в сценічну дію оперети "Ой не ходи, Грицю" побутових масових картин у музичній тканині п'єси з'явилась значна кількість хорових номерів. Це - колядки й щедрівки, гуртові вуличні співи.

До народно-побутових оперет із лірико-драматичним ухилом, що виникли у 70-х рр., належить "Чорноморець Семен Каракотько" В.Вікторова-Пархомовича. В її основу покладено традиційну конфліктну зав'язку - любов дівчини (Марусі) до бідного хлопця (Івана Безбатченка), на перешкоді якої стоїть бажання матері віддати дочку за багатого.

Музичне оформлення оперети складалось з ряду вокальних номерів, витриманих у народнопісенному стилі, або ж оригінальних фольклорних творів.

Одним із найпопулярніших і вершинних зразків української народної побутової оперети другої половини XIX ст. є "Чорноморці" М.Старицького-М.Лисенка. П'єса М.Старицького - переробка твору Я.Кухаренка "Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками" (1836 р.).

У застосуванні пісенних форм для образної характеристики персонажів у "Чорноморцях" М.Старицького-М.Лисенка знаходимо чимало прийомів, що в українській драматичній літературі стали своєрідними еталонами.

У "Чорноморцях" немов у фокусі відобразились провідні тенденції розвитку тогочасної української музики: міцна опора на фольклорні традиції, гнучке й щедре використання образно-виражальних засобів народної пісні та водночас прагнення до її професіоналізації - пристосування до вимог фахової театральної сцени.

Вагоме відгалуження в жанрі української лірико-драматичної п'єси 60-70-х рр. становить група творів, позначена відчутним впливом сентиментальної романтичної літератури. Більшість виникла на Правобережній Україні. Очевидно, немалий вплив на їхню появу мала активна діяльність у той час на Волині польсько-українських драматичних труп, які стимулювали розвиток подібного репертуару.

Серед даного типу п'єс найпомітніший слід залишила переробка "Марусі" Г.Квітки-Основ'яненка, здійснена О.Голембійовським, що в 60-х рр. часто

виконувалась театральними трупами. Однак її музичне оформлення було нестабільним. Окремі нотні записи музичного оформлення "Марусі", здійснені В.Квятковським, свідчать, що в його основу покладений своєрідний сплав українських народнопісенних і театрально-аріозних елементів.

Крім "Марусі", театральне життя Волині породило ряд інших музично-драматичних творів подібного типу. Так, у 1867 р. була опублікована в Житомирі "оперетка в одном действии на малорусском языке" "Мотруня" Г.Оссовського. На титульній сторінці значилось також ім'я автора музики цього твору - С.Шаєровича. Твір насичений вокальними монологами-роздумами й монологами-розповідями, дуетами, терцетами. Лібретто "Мотруні" передбачає введення й інструментальних епізодів, зокрема, маршів, що супроводжують розгортання окремих сцен.

Цікавий зразок тієї самої романтично-сентиментальної течії "Малороссийская опера в 6 действиях и 8 картинах "Гриць" - соч. А.Г. с музыкой Ст.Шапоровича" (1871 р.).

В основу п'єси, написаної українською мовою, покладено сюжет пісні "Ой не ходи, Грицю", щоправда, значно модифікований. Відчутних змін набула, зокрема, постать Гриця, який перетворився на побережника, довіреного помічника молодого пана.

Характерний для романтичного стилю "опери" п'ятий акт - сцена ворожіння Юсти й Знахаря на самотній могилі серед розлогого степу. Це фантастична картина з відповідними зловісними аксесуарами - громами й блискавками, та феєричними дійовими персонажами - степовими дівами, які водять хороводи, виготовляють чарівне зілля. Майже вся картина складається з музичних номерів.

Однак, еталоном народно-побутової оперети і найпопулярнішою п'єсою українського театру протягом усього XIX ст. залишалась "Наталка Полтавка" І.Котляревського. Основні обриси її музичної драматургії, закладені вже в авторській концепції, у процесі сценічного життя в різних музичних обробках, набували все чіткішого й усталеного характеру.

У 1857 р. музичне опрацювання "Наталки Полтавки" здійснив видатний український фольклорист О.Маркович. Партитуру для оркестру з 14 інструментів склав Й.Ляндвер, композитор і віолончеліст, колишній капельмейстер капели графа Болеслава Потоцького. Однак, партитура не збереглась. Але, судячи зі спогадів учасників постановки чернігівського гуртка, музика до спектаклю вражала насамперед яскравим народним колоритом, вивільненим від нальоту сентименталізму й романсовості, якими було позначене, за їх словами, популярне опрацювання "Наталки Полтавки" А.Єдлічкою. Привертає увагу факт створення Й.Ляндвером на тематичному матеріалі "Наталки Полтавки" оркестрової увертюри. Це свідчить про цільність музично-драматичної концепції О.Маркевича-Й.Ляндвера.

У театральній практиці останніх десятиліть XIX ст. значного поширення

набуло музичне оформлення “Наталки Полтавки” М.Васильєва (1882 р.), у пісенній структурі якого порівняно з літературним першоджерелом помітні лише незначні зміни. Композитор, наприклад, відмовився від музичного опрацювання пісні-звернення Терпелихи “Чи я тобі, дочко, добра не желаю”, замінив пісню Миколи “Гомін, гомін по діброві” піснею “Та нема в світі гірш нікому”, а в партії Петра пісню “Та йшов козак з Дону” народною піснею-романсом “Ой я нещасний”. Це призвело до деякого зміщення акцентів у характеристиці персонажів, унаслідок - дещо блідне козацько-лицарське забарвлення Миколи й Петра. Зате введення бурлацької пісні “Та нема в світі гірш нікому” загострює соціальну характеристику образу Миколи.

Вершиною в історії музичного життя п’єси І.Котляревського стала “Наталка Полтавка” М.Лисенка (1889 р.). У його інтерпретації образів п’єси на перший план виступають дві риси: обачливе ставлення до самобутніх ладоінтонаційних прикмет народної мелодики та прагнення до емоціональної виразності музичних характеристик. У побудові вокальних номерів композитор не відходить від куплетності. Однак використовуючи образно-індивідуалізований акомпанемент, значно збагачує цю просту пісенну форму.

Важливою рисою музичної драматургії “Наталки Полтавки” М.Лисенка є різноманітність і розвиненість вокальних ансамблів. Їхні фактурні особливості та гармонічна розкладка безпосередньо відповідають образному характерові того чи іншого номера, його драматургічній функції. Так, спільне виконання Возним і Виборним пісні “Ой доля людськая” трактується у плані типового “дуету згоди”, де голоси, поєднуючись у м’які консонансні інтервали, ніби прагнуть до утвердження однієї і тієї самої думки.

Важливу роль відіграють також оркестрові епізоди - велика увертюра і два антракти, що обрамляють і музично коментують дію.

Відповідно до класичних засад у структурі увертюри поєднуються принцип контрастності (чергування наспівно-ліричних і моторних епізодів) і тричастинність. Широке використання й розробка в ній інтонацій пісень Наталки та Петра безпосередньо вводять у лірико-драматичну сферу сценічної розповіді.

Антракт до другої дії, де наступала кульмінація конфлікту, позначений журливо-сумовитим відтінком: він починається драматично-загостреною, експресивною піснею Наталки “Ой мати, мати” і завершується елегійним звучанням мелодії терцету “Де згода в сімействі”. Антракт до третьої дії - жвавий і моторний - емоційно контрастує з попереднім.

Крім М.Васильєва та М.Лисенка, в останніх десятиліттях XIX ст. робляться спроби музичного редагування “Наталки Полтавки”. Правда, найчастіше виникали спрощені варіанти твору. Однак, траплялись випадки протилежного характеру - надання “Наталці Полтавці” за допомогою музики форми пишного, барвистого спектаклю. В такому плані здійснена редакція твору для трупи Г.Деркача, який показував “Наталку Полтавку” у Парижі (1894 р.). Музична канва п’єси І.Котляревського була розцвічена дивертисментними хоро-

вими й танцювальними сценами, заснованими на популярних народних піснях (“Ой дуб дуба”, “Ой гаю, мій гаю” та ін.), що перетворювали виставу на барвисте етнографічне дійство.

У 80-90-х рр. в українській драматичній літературі дедалі частіше трапляються твори з підзаголовком “драма зі співами й танцями”, характером змісту й образів безпосередньо продовжуючи стильову лінію побутової оперети. У них спостерігаємо певні відмінності: загостреніший сюжет, динамічніше розгортання фабули, а переважно трагічна розв’язка конфлікту, підвищений емоціональний тон сценічної розповіді вказують на певну спільність таких творів із мелодрамою.

У спадщині М.Кропивницького тип п’єси, що перебуває на грані побутової оперети та її мелодраматичної відміни, репрезентує драма в п’яти діях “Дай серцю волю, заведе в неволю” (1863 р.). Композиційними прийомами, характеристикою персонажів і структурою конфлікту вона нагадує “Наталку Полтавку”. Разом із тим, М.Кропивницький вводить у сюжетну схему нові повороти, зачіпає гостру й актуальну проблему солдатчини.

Показовим зразком мелодраматизованої побутової оперети, щедро насиченої музикою, є “Ніч під Івана Купала” М.Старицького (1887 р.).

Сюжет п’єси не позбавлений мелодраматичних акцентів: це і фатальний характер любові солдатки Палажки та сільського красеня Василя, і криваве закінчення драми. Разом із тим у сценічній фабулі зустрічаємо моменти, що показують правдиві картини побуту українського села, торкаються глибоких соціальних проблем. У зв’язку з різкими поворотами фабули, загостреністю конфліктних зіткнень пісенно-вокальні номери мало придатні для розкриття основних драматичних колізій: цю функцію виконали стислі, напружені розмовні діалоги. Музичні засоби використані тут для підкреслення настрою або ж колориту тих чи інших сцен, емоційного відтінення душевних переживань героїв. У “Ночі під Івана Купала” відповідно до часу розгортання дії чимало місця займають купальські ігри. Це - розгорнута, заснована на оригінальних народних піснях вставна картина з власною драматургією розвитку, контрастним зіставленням музичних замальовок. Вокальні номери (жіночий і мішаний хори) зливаються в струнку образну систему.

Поряд із широким уведенням хорового співу характерною рисою “Ночі під Івана Купала” є наснаження музичної тканини ліричними романсовими піснями як у сольному, так і в дуетному викладі. Вони також не позбавлені певного концертно-декоративного відтінку. Разом із тим, в їхньому застосуванні чітко проглядається риса, властива всій українській драматургії, визначення того чи іншого амплуа персонажа через певний тип народнопісенних мелодій.

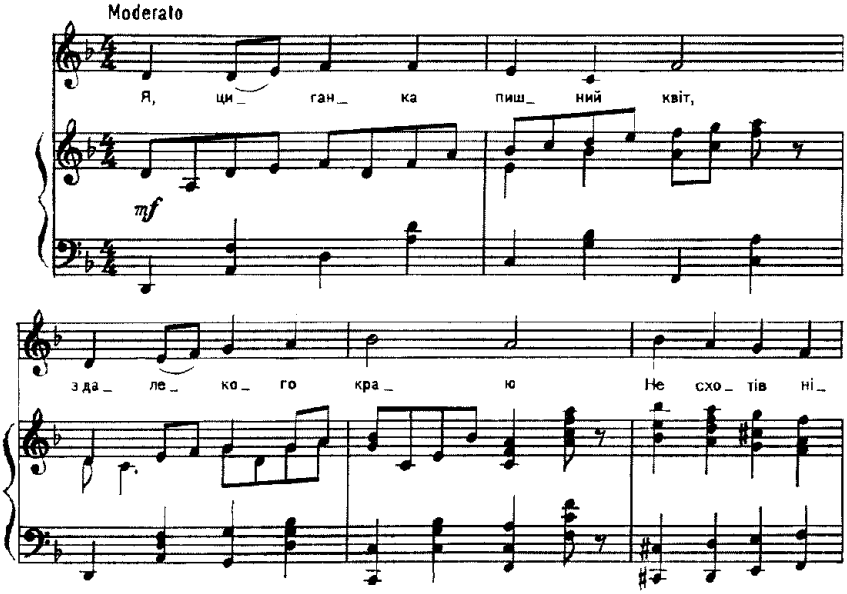
До цієї ж жанрово-типологічної групи, що й “Ніч під Івана Купала”, належить інший популярний твір М.Старицького - драма зі співами в п’яти діях “Ой не ходи, Грицю” (переробка оперети В.Александрова, причому досить близька до оригіналу).

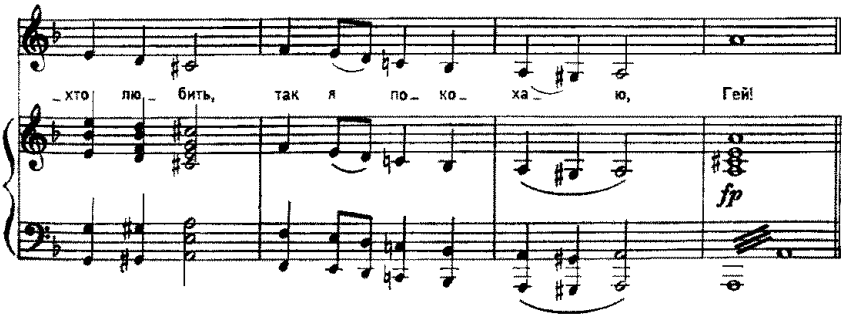
Найбільшої популярності з театральних творів М.Старицького набула драма зі співами “Циганка Аза” (1890 р.), написана за повістю польського письменника Ю.Крашевського “Хата за селом”.

Тип музичного оформлення “Циганки Ази”, як і п’єс “Ніч під Івана Купала” та “Ой не ходи, Грицю”, вирізняється театральною ефектністю. Пісні використовуються для підкреслення настрою дії, реалістичної характеристики персонажів і водночас посилення романтичної атмосфери сценічної розповіді.

Однак музичний матеріал, на який спирається автор у “Циганці Азі”, має свої особливості. В картинах, що відтворюють побут українського села (сватання Галі, гуляння молоді біля корчми), М.Старицький застосовує випробувані прийоми колористичного забарвлення сюжету народними піснями. Разом із тим, розвиток значної частини дії у циганському таборі привів до появи в п’єсі М.Старицького ряду хорів і сольних пісень, побудованих на власних текстах, що частково наслідують циганський фольклор.

Найбільш відоме музичне оформлення “Циганки Ази” здійснив М.Васильєв у 1892 р. Українські фольклорні наспіви композитор аранжирує, відштовхуючись від їхнього загального образного характеру та жанрової визначеності. У циганських музичних номерах композитор намагається відтворити специфічний колорит за допомогою стрімкого плину та чіткої ритмічної пульсації мелодії, введення характеристичних динамічних зворотів (енергійні зачини, октавні злети-кінцівки, акцентування повторних звуків тощо). Усе це виразно проступає в пісні Ази з хором “Я циганка пишний квіт”:





Специфічним жанровим відгалуженням в українській музичній драматургії XIX ст. були “пісні в лицях”. Цей вид творчості з’явився в побутовій опереті внаслідок гіпертрофованого розростання в ній музичного компонента.

Зміст творів цього типу, як правило, запозичений з відомих класичних п’єс, а текст складений з нанизаних одна на одну популярних пісень. Прикладом такого перетворення пісенно-розмовної оперети на чисто пісенну можуть бути “Малоросійські пісні в лицях”, складені С.Афанасьєвим (1889 р.).

За своїм сюжетом образами персонажів - це точна копія “Наталки Полтавки”. Розмовний текст п’єси пропущено, натомість уведені додатково деякі популярні народні пісні (наприклад, “Їхав Петро за Дунай, казав дівчині прощай”).

До створення “пісень в лицях” залучались інколи досить авторитетні композитори. Так, свою частку в розвиток жанру вніс М.Васильєв як автор музики до п’єси В.Потапенка “Гармидер” (“Пісні в лицях в 2 діях”). Сюжетна схема твору близька до “Сорочинського ярмарку”. З музично-драматургічного погляду цікавий початковий епізод, що зображає картину косовиці і побудований як розгорнена сцена, де поєднується спів кількох хорових груп.

Найпопулярнішим і художньо довершеним зразком суцільно пісенного різновиду музично-драматичної творчості є “Пісні в лицях, або Зальоти соцького Мусія” М.Кропивницького (1889 р.). За своїм змістом, характером і розвитком сюжету вона наближається до побутової комічної оперети. Розповідь про щире кохання Галини й Максима, про невдале сватання до Галини підстаркуватого вдівця, соцького Мусія, насичена численними водевільними ситуаціями, розгортається в тісному сплетінні ліричних і комедійних образів. У третій дії - типовому дивертисменті - будь-які елементи сюжетного руху припиняються, а на сцені демонструється барвиста картина сільського весілля.

З музикою виставлялись й численні драматичні п’єси. Серед них найпоширенішу групу репрезентують твори типу історичних драм, зокрема, “Назар Стодоля” Т.Шевченка та драма “Невольник”, створена у 1872 р. М.Кропивницьким на основі поеми “Сліпий”. Популярність здобула вставна музична картина “Вечорниці” до другого акту “Назара Стодолі”, написана у 1875 р. П.Ніщинським.

Розгорнені сольні та хорові номери побудовано на оригінальному авто-

рському матеріалі. Виняток становлять лише пісня “Ой хто п’є, тому наливайте” та вибудований на її мотивах хор парубків “Віють вітри”. Однак відсутність прямих фольклорних запозичень не виключає міцного вкорінення твору в народний грунт: увесь інтонаційний лад “Вечорниць” випливає з народнопісенних джерел, жанрові особливості народної музики визначають образний зміст та форму номерів, а їхнє зіставлення - драматургію твору.

“Вечорниці” П.Ніщинського запам’ятовуються розгорнутою оркестровою партією, що в багатьох епізодах несе самодостатнє образне навантаження. Це виразно демонструє, зокрема, оркестрова інтродукція. За змістом вона являє типовий вступ-заспів, відтворюючи головні емоційні сфери сценічної дії - героїчну й лірико-жартівливу.

Значний слід в історії українського музичного театру залишила драма “Невольник” М.Кропивницького.

Музичні номери до “Невольника” мають підкреслено вставний характер. Вони складаються з обробок народних пісень та оригінальних композицій автора, близько споріднених із фольклорними жанрами. Найширше репрезентований стильовий шар народних історичних пісень і дум, ряд номерів виконується у супроводі бандури. Драматургічно найвагоміші музичні номери - здебільшого героїчні, похідного типу хори, покликані розкрити збірний образ запорожців - оборонців батьківщини (“Гей, не дивуйте”, “Гей, нум братці, до зброї”). Драматург використав тут мотиви народної пісні “Ой любив та козак, собі дівчину мав”, підкреслюючи зібраною акордовою фактурою хорової партії та фанфарним награванням труб і ударами барабанів в інструментальному вступі маршовий, молодецький характер наспіву.

Важливе місце в українському музично-творчому процесі належить популярній історико-побутовій драмі М.Старицького “Маруся Богуславка” (1897 р.). Сюжетна зав’язка цього твору обпирається на народну думу. Драматург поглибив пісенно-генетичну основу п’єси, ввівши до складу дійових осіб курінного отамана і Марусиного жениха Софрона Мальованого - героя відомої історичної пісні “Та не знав козак, та не знав Софрон”.

“Маруся Богуславка” належить до тих нечисленних п’єс, що утвердились у репертуарі зі стабільним музичним опрацюванням М.Васильєва. У ряді випадків митець використовував інші народні пісні, ніж М.Старицький. Наприклад, замість історичної “Вилітали орли з-за крутої гори” у партитурі значиться такого самого епіко-героїчного типу мелодія - “Ой на горі огонь горить”. Отже, в оформленні “Марусі Богуславки” виразно окреслюється одна з особливостей музично-драматургічних принципів українського театру: вільність у виборі конкретних фольклорних зразків з обов’язковим додержанням тієї чи іншої жанрової спрямованості музичних номерів.

П’єса “Маруся Богуславка” відкрила широкий простір для створення музики неукраїнського стилю. Маємо на увазі музичну характеристику польської шляхти (хор “Поки кров не прохолола”, розгорнутий танок мазурів) й

особливо щедре насичення музичними декоративними номерами другого акту, дія якого розгортається у турецькому стані (хор одалісок “Лист тріпоче, квітка мліє”).

Музичними номерами забарвлені також інші історичні п’єси М.Старицького - драми “Богдан Хмельницький” (1887 р.), “Тарас Бульба”(1893 р.) та ін.

У другій половині XIX ст. театральна музика розвивалась у Західній Україні такими самими шляхами, як і на Наддніпрянщині. Правда, в її стильових формах мали місце певні особливості, спричинені відмінники умовами культурно-суспільного й театрального життя.

Перші кроки сценічної творчості західноукраїнських композиторів 1848-1850-х рр. вивели на театральну сцену народну пісню, іншими словами, також утверджували фольклорні основи української драматургії. З цього погляду примітний, хоч і позбавлений вагомого художнього значення, твір галицького драматурга-аматора Софрона Витвицького “Два голуби воду пили, а два колотили” (1863 р.). Це - пісенно-танцювальний дивертисмент типу “пісень в лицях”. Канва п’єси зіткана з популярних наспівів, часто літературного походження, що набули широкого розповсюдження в галицькому міщансько-інтелігентському середовищі (“І звідси гора, і звідти гора”, “Як ніч мя покриє”, “Бодай ся когут знудив”, “На долині при Чигрині” тощо).

Важливим центром музично-драматичної творчості Західної України став організований у 1864 р. Народний театр товариства “Руська бесіда”, значне місце в програмах (особливо в 60-х і на початку 70-х рр.) якого займав водевіль.

Активно працював на цій царині Михайло Вербицький. У списку композитора творів 1865-1866 рр. значиться музика до великої кількості п’єс салонно-водевільного типу: “І гроші нінащо, як розум ледащо”, “Тринадцятий жених”, “Галя”, “Рожа”, “Буонаретті, або Застижена зависть”, “Вузькі черевики” та ін. Їхнє музичне оформлення складається із сольних куплетів і невеликих ансамблів, нерідко у формі польки, вальсу. Показовим для такого типу театральної творчості - опрацьований М.Вербицьким водевіль одного з найплідніших російських авторів першої половини XIX ст. Д.Ленського “В людях ангел не жена, вдома з мужем сатана”.

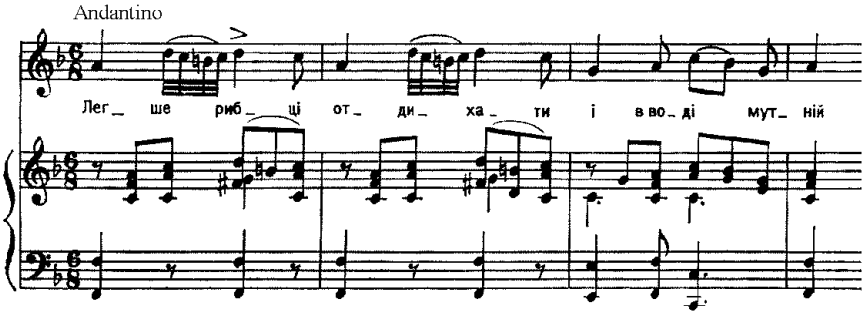
У 1869-1870 рр. ряд музичних комедій-водевілів опрацював для театру П.Бажанський. Серед них лише один народно-побутового типу - “Весілля на обжинках” А.Стечинського, решта - перекладні п’єси розважально-салонного змісту.

Плідніші результати творчої праці західноукраїнських митців у жанрі побутової оперети, особливо мелодрами. Так, у творчій спадщині М.Вербицького привертає увагу музика до народної ліричної оперети “Не до любові” К.Шаповала (1866 р.). У ній усі музичні номери - це популярні пісенні тексти, розраховані на використання у театральній практиці побутуючих мелодій. До всіх вокальних номерів композитор підібрав власні оригінальні наспіви, щоправда, завжди з урахуванням особливостей народнопісенного стилю.

Вніс свою лепту в музичне оформлення народних ліричних оперет і перекладних побутових мелодрам П.Бажанський, який гармонізував і оркестрував три пісні до драматичної транскрипції “Марусі” Г.Квітки-Основ’яненка. З його музикою виставлялась перероблена Т.Гембіцьким із російської мови мелодрама “Сибірячка”. Примітне у музичному опрацюванні п’єси введення композитором ряду колоритних хорових номерів.

Одним із перших і найпопулярніших творів у жанрі побутової мелодрами стали “Підгіряни” І.Гушалевича-М.Вербицького (1865 р.), дія яких відбувається у невеликому підгірському селі. Зміст п’єси грунтується на любовному конфлікті, зачіпаючи і соціальні проблеми. Музика складається з 14 номерів - сольних пісень, ансамблів і хорів.

Цінна риса “Підгірян” - прагнення композитора індивідуалізувати музичні характеристики дійових осіб. У ніжних і м’яких тонах змальована М.Вербицьким центральна жіноча постать п’єси - Ольга (пісні “Чого лози похилились”, “Не можна серцю двох любить”). Лірико-романсовий характер її партії особливо яскраво проявляється в пісні “Легше рибці отдихати”. Коливальний рух мелодії, прикрашений легкими колоратурними “руладами”, баркарольний метр створюють настрій мрійливості і тихого смутку:



Без перебільшення можна констатувати: зародившись майже одночасно з “Запорожцем за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського та випереджаючи перші опери М.Лисенка, “Підгіряни” М.Вербицького утвердженням народнопісенного стилю, аріозного письма та високим фаховим рівнем музики стали етапним твором у розвитку української музично-театральної творчості.

Жанровий різновид, репрезентований “Підгірянами”, продовжують “Сільські пленіпотенти” (1879 р.). Автор тексту - Іван Гушалевич - торкається в п’єсі проблем галицького села в період після знесення панщини. Однак, слабке лібретто не дало можливості п’єсі залишити помітний слід в історії українського театру. Лише музика М.Вербицького набула значної популярності та продовжувала існувати самостійно.

Зокрема, високою майстерністю й емоційною наснагою позначена більшість хорових номерів “Сільських пленіпотентів”, серед яких вирізняються колоритністю дві пісні циган, зокрема, динамічний, темпераментний хор

“Нам гроші жменею дають”.

В аналогічному жанрово-стильовому руслі, як і “Підгіряни” та “Сільські пленіпотенти” М.Вербицького, розгорталась театральна творчість іншого видатного галицького композитора середини XIX ст. - Івана Лаврівського.

“Комедія зі співами” К.Меруновича з музикою І.Лаврівського “Пан Довгонос” (1865 р.), поєднуючи в собі риси побутової мелодрами із сатиричною загостреністю водевільних ситуацій, висміювала представників галицької інтелігенції, котрі соромились свого “мужицького” роду і прагнули за всяку ціну зріднитись з польським панством.

Не дивно, що “Пан Довгонос” після кількох спектаклів був знятий з театрального репертуару на вимогу австрійської влади та польських аристократів, які вбачали у творі образливі натяки, спрямовані проти правлячої верхівки.

Наприкінці 70-х рр. у Народному театрі “Руської бесіди” з’являються нові музичні творчі сили - Віктор Матюк та Сидір Воробкевич.

Провідне місце в музично-театральній літературі продовжує посідати народна побутова мелодрама типу “Підгіряни”. Цей жанр стає, зокрема, основною сферою театральної діяльності В.Матюка, що розпочалась у тісній співпраці з драматургом Ісидором Мидловським. Варто назвати п’єсу “От напасти не припасти, або Капрал Тимко” (1876 р.), сюжет якої тісно пов’язаний з життям галицького села. Конфлікт твору зачіпає соціальні питання - жовнірську службу в цісарському війську, класове розшарування між бідними та багатими, насамперед спираючись на морально-етичну проблематику. Стиль музичної мови “Капрала Тимка” аналогічний “Підгірянам”: немає цитатного використання оригінальних зразків народної пісенності, а весь інтонаційний лад, особливо ліричних наспівів (наприклад, пісні Олі “Тужно серцю” або любовного дуету “Як два серця ся кохають”), грунтується на фольклорних чи широко розповсюджених побутових мотивах.

Власне цей фактор сприяв швидкій популяризації музики В.Матюка. Наприклад, скоро втратила авторство та перетворилась по суті на фольклорний зразок пісня з п’єси “Родимий краю, село родиме”. Ця мелодія близька до українських побутових романсів і передусім старогалицьких пісень. Водночас у мелодичній структурі чимало запозиченого з класичних італійських оперних арій.

Індивідуальні риси В.Матюка як театрального композитора яскраво виявились у так званому драматичному етюді “Наші поселенці” (1897 р.), де трактувалась актуальна на той час у Галичині проблема - масова еміграція селян в Америку через нечувані злидні й нужду.

Відповідно до сюжету, що розгортається у підгірському селі, В.Матюк створив музику, використовуючи пісенні мотиви саме цієї місцевості. Звідси - переважання коломийкових ритмів і поспівок, що визначають специфічний колорит музичного оформлення твору.

У театральній творчості В.Матюка поряд з утвердженням традиційних форм народної побутової мелодрами помітна тенденція до привнесення в

жанр оперних виражальних засобів. Показовою щодо цього є його праця (так і не доведена до кінця) над п'єсою І.Мидловського "Нещасна любов", названою у підзаголовку "оперою на три дії". Зміст твору наскрізь перейнятий духом оперного романтизму першої половини XIX ст. Фатальна любов, божевілля, кривава помста сплітаються в нерозривні конфліктні вузли. Дія, хоч і пов'язана з побутом тогочасного галицького села, розгортається серед таємничих обставин, в диких гірських ущелинах.

Орієнтація на оперні форми виразно помітна й у музичному оформленні твору. Так, бадьорий, енергійний, чітко ритмізований "Хор стрільців", що відкриває першу дію, нагадує популярний чоловічий хор з опери К.-М.Вебера "Вільний стрілець".

На 70-80-ті рр. припадає період розквіту та найбільшої популярності театральної творчості С.Воробкевича. Будучи водночас відомим письменником (псевдонім - Данило Млака) і композитором, він писав власні драматичні твори, а також музику до них та п'єс інших авторів.

Засади його музичної драматургії цілком відповідали традиціям українського народного театру. У театральній творчості композитора, життя й діяльність якого були пов'язані з Буковиною (тут, до речі, відбувається дія майже всіх його п'єс), домінуючі - суто гуцульські ладоінтонаційні звороти та музичні структурні закономірності. Типова щодо цього одна з найкращих його мелодрам - "Гнат Приблуда". У всіх її тринадцяти музичних номерах центральне місце займає коломийка, причому специфічно верховинського типу. В увертюрі, інструментальному вступі, піснях "Чабан вівці корняє", "Гуцулочко, коломийко", в партії Семена мелодії побудовано на основі найтиповіших коломийкових інтонацій.

Коломийкова жанрова основа виразно проступає в музичних номерах іншої популярної мелодрами С.Воробкевича - "Бідна Марта" (1878 р.). Це помітно в хорі "Ой орлику, соколику", ліричній "Думці сироти", пісні "Пливе качка по Дунаю", в куплетах Проця Заруби "Маю дробу в полонині" та ін.

Аналогічними драматургічними й стильовими рисами позначена театральна музика С.Воробкевича до побутових мелодрам інших авторів. Прикладом може служити широко відома у свій час п'єса "Сокільська дебра" - здійснена Т.Гембіцьким переробка твору польського драматурга Я.Галясевича "Чортівська лава".

Незважаючи на домінуючий гуцульський колорит більшості музичних номерів "Сокільської дебри" (особливо виразно він проступає в танцях-коломийках), музичне оформлення твору досить різностильне, спирається на розмаїті, розповсюджені в той час побутові жанри. В п'єсі зустрічаються хори типу застольних чи патріотично-гімнічних пісень ("Гей, легіні з топірцями"), жовнярський марш (хор "Час у далеку чужиноньку"), релігійний акапельний хорал ("Гріхи як нам душу палять"), а фінальний номер "Веселімся, браття милі" витриманий у дусі величного полонезу.

Поряд із народними побутовими мелодрамами іншу важливу жанрову групу в музично-театральній спадщині С.Воробкевича становлять комедійні п'єси, своїм змістом і драматургією нагадуючи зразки віденської оперети. Зокрема, часто ставили на сцені такі його комедії, як "Пантелей трубка, або Пані молода з Боснії", "Новий двірник", "Янош Іштенгази", "Каспар Румпельмаєр, або Три грації" та ін.

Одна з найпопулярніших оперет С.Воробкевича "Золотий Мопс". Це - розповідь про життя студентів, їхні радощі й турботи. Музика складається з двадцяти вокальних номерів, соло та ансамблів (переважно дуетів) куплетної структури, на інтонаційний стрій яких значно вплинули мотиви міського романсу, побутових застольних мелодій і буршівських пісень.

Певний вклад у розвиток музичного мистецтва внесла творчість західноукраїнських композиторів у галузі історичної драматургії. Відзначимо, що у списку творів М.Вербицького значиться музика до двох історичних драм, написаних у 60-х рр.: "Федько Острожський" О.Огоновського та "Настася" В.Ільницького.

Серед музичних номерів "Настасі" певне місце займають куплетні пісні, написані на народні слова й витримані в коломийково-козачковому стилі (чоловічий хор "Скажи мені, Гандзю мила", пісня Парасі "Коли любиш, люби дуже"). Разом із тим серйозність і трагедійність змісту викликала у композитора прагнення наблизити музику до оперного жанру. Це помітно, зокрема, в ліричній пісні головної героїні - Настасі - "Ах, моє серденько, цвітку мій миленький", що відзначається розгорненою мелодичною лінією, складним ритмічним малюнком і виразним аріозним характером.

Чи не з найцікавіших музичних номерів є сповнена філософського змісту пісня Нічного сторожа, що дещо нагадує твори Г.Сковороди. У драмі два інструментальні антракти для струнного квартету - ліричне Andantino і траурний марш.

Писав історичні п'єси, а також музику до них С.Воробкевич ("Василько Ростиславич", "Петро Конашевич Сагайдачний", "Кочубей і Мазепа"). Музичне оформлення історичної драми А.Яблоновського "Ольга", поставленої у 1869 р. трупою "Руської бесіди" - перша зустріч С.Воробкевича з театром.

У творчій спадщині А.Вахнянина значиться музика до п'єси Т.Шевченка "Назар Стодоля", драми Ф.Заревича "Бондарівна" і двох історичних трагедій - "Галька Острожська" О.Огоновського та "Ярополк Перший Святославич" К.Устияновича (1877 р.).

Домінуючі в українському театрі другої половини XIX ст. пісенно-розмовні жанри сприяли утвердженню істотних драматургічних функцій музичної образності, розробці аріозних форм, заснованих на народнопісенних інтонаціях. Усе це відіграло важливу роль у формуванні й кристалізації драматургічно-стильових засад української національної оперної школи.

Майже до кінця 60-х рр. XIX ст. оперне мистецтво в Україні обмежува-

лось іноземним, переважно італійським, репертуаром, причому далеко не завжди вищого гатунку. Тільки з відкриттям у 1867 р. у Києві російської опери слухачі дістали можливість познайомитись з творами О.Верстовського, М.Глінки, а пізніше - П.Чайковського. Дирекція театру і далі основну увагу зосереджувала на італійській опері або ж на "перекладній нісенітниці", як влучно назвав тодішній критик В.Чечот кволі підробки під італійську музику Б.Фітінгофа-Шеля, Л.Малашкіна, М.Сантіса, К.Юр'євича та ін.

І не дивно. Музичними керівниками російських театрів здебільшого були іноземці, люди, які не знали ні історії країни, ні її культури, навіть російської чи української мови. Лише в кінці 1880-х рр. у Києві, Харкові й Одесі утворились власне російські трупи, в репертуарі яких глядач бачив опери "Майська ніч", "Снігуронька" М.Римського-Корсакова, "Іван Сусанін", "Руслан та Людмила" М.Глінки, "Євгеній Онєгін", "Мазепа", "Пікова дама" П.Чайковського, "Князь Ігор" О.Бородіна, "Хованщина" М.Мусоргського та ін.

Розвиток української музики, зокрема, й опери, ускладнювався тим, що талановита, обдарована молодь не мала можливості дістати відповідної професіональної підготовки. Та попри перешкоди з боку офіційних кіл, цензурні заборони друкувати та виставляти на сцені твори, українські композитори не переставали звертались до оперного жанру, здобувши значних успіхів у цій галузі музичної культури. А перші художні здобутки пов'язані з іменами П.Сокальського, С.Гулака-Артемовського, А.Вахнянина й особливо М.Лисенка.

Із самого початку українська опера йшла шляхом утвердження реалістичного, демократичного мистецтва. Виникнення нових творів зумовлювалось прагненням митців правдиво відобразити життя народу, його героїчне минуле, побут і звичаї. Дороговказом при цьому були міцні життєстверджуючі засади російської музики, досвід її оперної школи. А ще - дружня підтримка та допомога прогресивних діячів братньої музичної культури, творчі взаємини українських і російських композиторів: С.Гулака-Артемовського з М.Глінкою, П.Сокальського з О.Даргомижським, М.Лисенка з М.Римським-Корсаковим і композиторами "Могучої кучки". До речі, опера "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського була поставлена на сцені Маріїнського театру в Петербурзі завдяки російським музикантам (К.Лядов допомагав композиторові оркеструвати твір). За свідченням П.Сокальського, оперу "Облога Дубна" він почав писати при сприянні О.Даргомижського. Діяльну участь у постановці опери в Москві взяв М.Іполитов-Іванов, відредагував її. Інший відомий факт: український композитор і диригент П.Щуровський, будучи у 1880-х рр. капельмейстером імператорських московських театрів, перебував у дружніх стосунках із П.Чайковським і драматургом О.Островським.

Протягом другої половини XIX ст. між оперними театрами України й Росії відбувався обмін кращими виконавськими силами. Ці творчі контакти красномовно свідчили про духовну єдність та ідейно-естетичну спільність двох музичних культур, що таїли в собі вибухову силу проти політики цариз-

му, спрямованої на штучне протиставлення мистецтва українського та російського народів.

Відомо, що сцени тодішніх оперних театрів Росії фактично були недоступними для українських композиторів, тому перші постановки своїх опер вони здійснювали на підмостках драматичних. Власне їхні трупи наближують до народу "Наталку Полтавку" І.Котляревського, "Запорожця за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, познайомили глядачів із новоствореними операми - "Різдвяною ніччю" і "Утопленою" М.Лисенка, "Катериною" М.Аркаса та ін.

Уже в перших операх другої половини XIX ст. бачимо прагнення композиторів розмовляти з народом серйозною мовою. Не випадково, що українська опера прямувала шляхом подолання водевільної розважальності та поверхового мелодраматизму. Адже театральні трупи з їхньою орієнтацією на побутову драму й комедію далеко не завжди виявлялись спроможними підняти соціально-вагомі проблеми: давались взнаки цензурні розпорядження, не дозволяючи українським драматургам вийти за межі побутової тематики. Заборонялись, зокрема, твори з історії героїчної боротьби українського народу проти поневолювачів. По суті, лише в кінці 90-х рр., коли прес театральної цензури дещо послабився, побачили світ історико-героїчні драми М.Старицького ("Богдан Хмельницький", "Оборона Буші", "Маруся Богуславська"), І.Карпенка-Карого ("Сава Чалий", "Лиха іскра поле спалить і сама щезне").

Оперні твори українських композиторів відразу виявились носіями патріотичних і волелюбних ідей ("Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Облога Дубна" П.Сокальського", "Гаркуша" М.Лисенка). Увага до героїчної історії минувщини зумовила розвиток історико-героїчного напряму в оперній творчості, вершиною якого у дожовтневий період української музики стала опера "Тарас Бульба" М.Лисенка.

Інтерес до зображення життя народу - його побуту, звичаїв, психології людей - обумовив поширення різновидів народно-побутової опери. У творчості українських митців цього періоду майже відсутні зразки, так би мовити, чистого жанру. Залежно від обраного сюжету й теми спостерігається поєднання різних жанрових ознак, однак провідною при цьому залишалась лірична тема, виступаючи магістральною художньо-естетичною засадою української опери. Звідси і жанрове визначення творів - лірико-комічна опера ("Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Різдвяна ніч" М.Лисенка), лірико-фантастична ("Утоплена" М.Лисенка, "Майська ніч" П.Сокальського), народно-побутова ("Катерина" М.Аркаса). Знаходимо в українській музиці XIX ст. й опери-казки (усі дитячі опери М.Лисенка), і опери-сатири ("Андрашіада" М.Лисенка).

Одна з найважливіших прикмет української опери - її музична мова, образно-тематичні характеристики та особливості драматургії формувались на фольклорних засадах. Цікаво, що поряд із використанням аутентичних зразків оперні композитори створювали власні мелодії, близькі до народних пісенно-

романсових джерел, використовували інструментально-танцювальні ритмоінтонації. Нерідко саме з опери починала своє життя популярна пісня. Так, наприклад, сталось з аріями "Місяцю ясний", "Ой казала мені мати", "Чорна хмара з-за діброви" із "Запорожця за Дунаєм", що вже в 70-х рр. стали улюбленими в народі.

Через пісні композитори найчастіше розкривали оперні образи, трансформували типово оперні форми (арія, каватина, серенада). Подібне спостерігається й у російській музиці, зокрема, деяких творах М.Римського-Корсакова.

В українській опері, як і в усьому музичному мистецтві другої половини XIX ст., виразні романтичні тенденції. Їхній розвиток відбувався на національному грунті, передусім це відбилось на виборі сюжетів. Звертаючись до героїчних сторінок минулого свого народу, до народних казок і легенд, літературних творів, композитори прагнули відтворити внутрішні переживання та почуття, драматичні конфлікти, небуденні образи. Романтичне перепліталось із глибоким знанням народної психології (аналогічне спостерігаємо у творах передвижників і композиторів "Могучої кучки"). Характери героїв і середовище набувають в оперних творах яскравого національного забарвлення. Яскраво, наприклад, романтично-фольклорне начало виявило себе в "Утопленій", "Різдвяній ночі", "Зимі і Весні" М.Лисенка, "Купалі" А.Вахнянина. Причому в кожному творі народномузичні мотиви відзначались розмаїттям. Так, у "Купалі" А.Вахнянина мальовничі картини побуту й природи відтворено через своєрідність галицького фольклору, в "Різдвяній ночі" М.Лисенка - пісні календарно-обрядового циклу Наддніпрянщини.

У романтичному ключі розкривалась й історико-героїчна тематика. Перша така спроба - опера П.Сокальського "Мазепа", лібретто якої композитор створив за поемою О.Пушкіна "Полтава". Він перший з вітчизняних оперних композиторів, хто звернувся до поеми великого російського письменника і був одним із перших авторів історичної опери.

І все ж "Мазепа" П.Сокальського залишився лише спробою написати художньо повноцінний оперний твір. Автору бракувало не тільки композиторської майстерності і драматургічної вправності, йому не вдалось подолати також стильових стереотипів: опера являє суміш суто зовнішніх, досить примітивних запозичень з італійської опери та мелодраматичного романсу. Між тим, українська опера могла виникнути лише як творче, органічне осмислення надбань світової та вітчизняної оперної культури на національній основі.

Щодо цього опера "Запорожець за Дунаєм" (1862 р.) С.Гулака-Артемовського виявилась яскравим прикладом твору, написаного справжньою народно-національною музичною мовою. Лібретто, створене самим композитором за порадою М.Костомарова, переносить слухача в часи козацьких переселень із Запорізької Січі. Переслідування урядом прогресивних устремлінь, заборона волелюбної тематики змушувала митців шукати актуальні сюжети шляхом далеких історичних паралелей.

Музика - основний носій задуму опери С.Гулака-Артемовського. Любов до батьківщини, туга за рідним краєм звучать у ній лейттемою. Романс Оксани "Місяцю ясний" із першої дії, арія Андрія "Блаженний день", дует Оксани й Андрія "Чорна хмара з-за діброви" (третя дія) є ліричним узагальненням образних характеристик.

Як відомо, "Запорожець за Дунаєм" започаткував лірико-комічний жанр в українській опері. Стильовий контраст відбувається в ній на засадах оперної драматургії, своєрідність якої - пісенність. Типово оперні вокальні номери - арія, каватина, дует - написані С.Гулаком-Артемовським у формі куплетної пісні. У цьому, зокрема, виявився синтез усталених форм західноєвропейської опери з традиціями українського музичного театру.

Кожна з груп образів опери "Запорожець за Дунаєм" - ліричних й комічних - має своє інтонаційне забарвлення. Лірична сфера музики спирається на популярні ритмоінтонації побутового романсу. Наприклад, романс Оксани "Місяцю ясний", пісня "Ангел ночі над землею" із їхнім вальсоподібним рухом мелодії, заокругленими кадансами, простим акомпанементом.

Характеристики Одарки й Карася перейняті живим подихом українського гумору.

Музична тканина сольних і ансамблевих номерів персонажів відзначається виваженістю мелодичного малюнка вокальної партії і властивих мажоромінорній системі ладогармонічних принципів побудови інструментального супроводу. Композитор щедро використав прийоми українських жартівливих пісень й скоромовок.

С.Гулак-Артемовський уводить також в оперу конкретні фольклорні твори. Це, зокрема, історична пісня "Ой сів пугач на могилу", що співає Карась, хори "Ой там за Дунаєм", "Ой з-за гори туман лягає". Треба сказати, що хори, проте, не виконують ще самостійної функції у драматургії опери, обмежуючись значенням тла. Правдиве зображення представників народу, яскравих національних характерів забезпечило "Запорожцю за Дунаєм" великий успіх, а творчі досягнення С.Гулака-Артемовського прокладали шлях наступним оперним творам українських композиторів.

У подальшому лірико-комічний жанр в українській опері пов'язаний з музичною інтерпретацією повістей М.Гоголя. Перша спроба передати у вітчизняній опері гоголівський сюжет, зокрема, "Майської ночі, або Утопленої", належить П.Сокальському. Роботу над оперою він розпочав у 1862 р., перебуваючи в Петербурзі, а закінчив у 1876 р. Композитор сам писав лібретто, залучивши до твору поетичні тексти Т.Шевченка і Л.Глібова, деякі народні пісні.

Симптоматично, що композитор тлумачив літературних героїв із відчуттям реальної дійсності, гострих соціальних суперечностей.

Демократичне спрямування твору П.Сокальського виявилось також у прагненні розмовляти з масовим глядачем зрозумілою музичною мовою. На відміну від "Мазепи", його "Майська ніч" перейнята національним колори-

том, а кращі сторінки пов'язані з фольклором або мелодіями, створеними на грунті української пісенності. "Майська ніч" - перша українська опера без розмовних епізодів, із наскрізною музичною композицією.

Опера "Різдвяна ніч" М.Лисенка - один із найяскравіших музично-сценічних творів, написаних на сюжет повісті М.Гоголя "Ніч проти різдва" (лібретто М.Старицького). Уперше композитор звернувся до сюжету повісті М.Гоголя у 1873 р., коли написав оперету "Різдвяна ніч" на дві дії для першого музично-драматичного гуртка у Києві. Одразу ж після вистави (у домашніх умовах, на квартирі у сестер Ліндфорс) вирішив переробити твір на оперету в чотири дії. У цій редакції бачимо такі симфонічні епізоди: увертюра й антракти. Частково сам автор оркестрував оперу, а також скористався допомогою диригента Київської опери, вихованця Петербурзької консерваторії І.Альтані.

На початку 1874 р. твір прозвучав на сцені Київського оперного театру.

В остаточній редакції "Різдвяна ніч" дістала жанрове визначення: лірико-комічна, що цілком випливає з особливостей драматургії опери. Розкриття психологічних характеристик дійових осіб у ній відбувається двопланово: через реальні побутові і комічні сцени. М.Лисенко-М.Старицький змогли правдиво передати сільські типи людей з їхнім своєрідним сприйняттям навколишньої дійсності, морально-естетичними нормами поведінки, простотою взаємин, з поетикою традиційних свят. Емоційно образні характеристики персонажів показані крізь призму музичного побуту села - традиційний вуличний спів (хорових гуртів дівчат і хлопців), ходіння колядників по селу із співом, хорове віншування молодої пари, настрої смутку, журби або ж радості завдяки сольному співові (ліричний та лірико-романсовий мелос).

Заслугою М.Старицького і М.Лисенка є і синтезування прикмет водевілю (його ситуацій і характерів) із жанровими рисами, властивими українській побутовій комедії зі співами, що подали І.Котляревський ("Москаль-чарівник"), Г.Квітка-Основ'яненко ("Сватання на Гончарівці"). У цьому виявились національно-жанрова специфіка опери "Різдвяна ніч", тонке відчуття композитором і лібреттистом індивідуальних особливостей художнього стилю повісті М.Гоголя.

Не випадково, "Різдвяна ніч" М.Лисенка набула популярності ще за життя композитора. Вона звучала в Харкові, Одесі, Києві, Львові, дістала широкі відгуки в пресі.

У 1883 р. композитор завершив другу оперу на гоголівський сюжет "Утоплену". Написана на лібретто М.Старицького, вона була розрахована на виконання артистами драматичної трупи. Проте музика "Утопленої", де вкраплені розмовні епізоди, залишається головним драматургічним і виражальним засобом розкриття сценічної дії, характеру персонажів.

Уся музика опери М.Лисенка дихає народними мотивами. За традицією українського музичного театру композитор добирає відповідно сценічній ситуації ту чи іншу мелодію народної пісні або ж її поетичний текст на власну

мелодію, споріднену з фольклорною. Подібне явище характерне для “Майської ночі” М.Римського-Корсакова, “Сорочинського ярмарку” М.Мусоргського та деяких інших творів XIX ст.

Новаторство М.Лисенка як оперного композитора виявилось також у спрямуванні на дитячу аудиторію. Як відомо, його три опери започатковують в українській музиці жанр дитячої опери. Вони розраховані на виконання дітьми різного віку. Перша - “Коза-Дереза” (1888 р.) - адресована дошкільнятам, друга -“Пан Коцький” (1891 р.) - молодшим школярам, “Зима і Весна” (1892 р.) - дітям старшого шкільного віку. Автором лібретто опер була українська письменниця Дніпрова Чайка (Л.Василевська).

Залучення дітей до такого складного жанру, як опера, - прогресивне явище. Шлях опанування дітьми специфікою оперного мистецтва мав лежати, на думку М.Лисенка, через народну музику, знайомі малечі мелодії, образи казок і народної поезії. Звідси - гранична фольклоризація жанру, що спостерігається в його дитячих операх. Найпростіша з них одноактна “Коза-Дереза”. Це - музична інсценізація відомої казки про хитру Козу, підступність якої перемогла дружбу звірів.

Фольклорні засади цієї опери виявляються на всіх рівнях - образно-тематичному, драматургічному, формотворчому. За своєю структурою “Коза-Дереза” наближається до ігрових і хороводних народних пісень, найпростіших дитячих казок із їхньою рефренною будовою на зразок відомих казок про Рукавичку, Ріпку тощо. Щоразу після епізоду з новим персонажем в опері повторюється рефрен-відповідь: “Я Коза-Дереза”, надаючи творові вцілому форми рондо. Мелодія рефрену грунтується на інтонаціях народної пісні “Бігло, бігло козенятко”.

“Пан Коцький” за структурними й драматургічними принципами - опера, так би мовити, в адаптованому вигляді. Має чотири невеличкі акти, розвинені арії, хори, ансамблі, інструментальні епізоди. Викривальним спрямуванням твір наближається до опери-сатири. Сюжет народно-сатиричної казки уможливлював в алегоричній формі висміяти паразитичну верхівку суспільства, її лицемірство, ледарство, брехливість. Викривальну ідею опери не могли приховати ні форма казки, ні невинний жанр дитячої опери. Не випадково публікацію “Пана Коцького” заборонено цензурою Головного управління в справах друку.

І підхід композитора до народнопісенного матеріалу в цій опері інший, ніж у “Козі-Дерезі”. Для розкриття образів М.Лисенко паралельно з цитуванням творчо використав інтонації пісень відповідного жанрового кола. Так, початковий розділ арії Лисиці з першої дії, де вона скаржиться на своє бідування, нагадує мелодичні звороти пісень про нещасливу жіночу долю. Інтонаційно вона споріднена, наприклад, із мелодією пісні “Ой боже, боже, коли той вечір буде?” Середня частина, в якій Лисиця “весела, лукава і звірам, і людям добре допікала”, близька до жартівливих, танцювальних пісень типу “Дід рудий”.

Задля зображення характерної сценічної ситуації композитор нерідко звертається до відповідної за сюжетом пісні. Скажімо, тріо Вовка, Ведмедя й Кабана з другої дії, по суті, інсценізація гумористичної пісні “Ой хто п’є, то той кривиться”. Розвінчувальний характер опери зумовлює використання в ній сатиричних, жартівливих мелодій, зокрема, “Гречаники”, “Кисіль”, ,“Ой куме, куме, добра горілка” й інші, що слугують своєрідною музичною алегорією для створення сатиричних образів і комічних ситуацій.

Казково-фантастичний сюжет третьої опери “Зима і Весна”, як і “Утопленої”, - від фольклорних джерел, зокрема, казок про пори року. Однак, зміст “Зими і Весни” сприймається ширше, алегорично. Перемога Весни над Зимою звучить символом усевладдя світла над мороком.

До фантастико-романтичної сфери, що приваблювала М.Лисенка в 1880-1890-ті рр.,можна також віднести музично-драматичну мініатюру “Чарівний сон” (1894 р.) - феєрію на одну дію, написану до драматичної поеми М.Старицького.

Принагідно варто зауважити, що вже на першому етапі оперного процесу в Україні одним із провідних жанрів стає історико-героїчна опера. І не випадково, адже історична тематика давала необмежені можливості для розкриття засобами оперного мистецтва патріотичних і волелюбних ідей народу, його національної свідомості, сподівань на соціальну незалежність.

Перші спроби в галузі української історико-героїчної опери належать М.Лисенку і П.Сокальському. Ще в 60-х рр. юний наддніпрянець звернувся до історичної тематики, працюючи в 1864 р. над героїко-романтичною оперою “Гаркуша”. Лібретто до неї написав М.Старицький за однойменною п’єсою О.Стороженка. Фрагменти, що дійшли до нас, свідчать про соціальне спрямування у вирішенні героїчної теми, а музичні уривки - про опору на національний фольклор і водночас про певний вплив італійської оперної музики.

За два роки написання М.Лисенком “Тараса Бульби” П.Сокальський завершив на цей самий сюжет оперу “Облога Дубна” на чотири дії з прологом (1878 р.). До того він був автором лібретто (російською мовою). Клавір опери вийшов друком у 1884 р., а другу, скорочену редакцію композитор не встиг завершити. Нова, третя редакція належить М.Іполитову-Іванову.

Добре усвідомлюючи завдання митця-реаліста, П.Сокальський прагнув показати народ як головну дійову особу твору. Рушійною силою драматургії стала ідея непримиренності двох антагоністичних таборів - українського народу і польської шляхти. І хоча важко говорити про зрілу інтонаційну драматургію “Облоги Дубна”, тенденція до протиставлення різних інтонаційних комплексів в опері, безперечно, відчутна.

Представники українського народу показані в ній через музичні інтонації українського фольклору - героїчні, побутові, ліричні пісні. Контрастом до них - польські танці та католицька духовна музика.

В опері П.Сокальського хор використовується як тло й коментатор подій.

Такі функції хору характерніші західноєвропейським операм. Проте композитор прагнув надати хоровій драматургічної функції.

Слід визнати, що "Облога Дубна" стала важливою історичною ланкою на шляху становлення й розвитку оперної творчості, хоч композитор і не зміг піднятись до високого ідейного рівня повісті М.Гоголя, розкрити на повну силу її мужні образи.

На жаль, вона не мала сценічного життя - виконувались лише її фрагменти в концертах. Усі спроби П.Сокальського, клопотання друзів і серед них М.Старицького й М.Лисенка про постановку цієї опери, як і інших, залишились марними.

Про спрямування П.Сокальського на історико-героїчний жанр свідчить і праця над оперою "Боротьба на Україні" ("Богдан Хмельницький"), що передувала "Осаді Дубна". Композитор мав намір створити оперу про боротьбу українського народу проти татарських і польських поневолювачів, поклавши в основу лібретто поеми Т.Шевченка "Гайдамаки", "Катерина", "Наймичка", деякі українські народні пісні та поезії М.Лермонтова, О.Кольцова, Д.Фета. Проте, задум залишився нездійсненним. В архіві П.Сокальського зберігаються три варіанти лібретто та музичні уривки, що згодом увійшли до опер "Осада Дубна" і "Майська ніч".

Варто зазначити, що до історико-героїчної тематики також звертався ще один український композитор - П.Щуровський, написавши оперу "Богдан Хмельницький" до відкриття в Києві пам'ятника славному гетьману, яке мало відбутись у 1883 р. Композитор навіть звернувся до Комітету зі спорудження пам'ятника з проханням поставити оперу, але йому відмовили. На жаль, рукопис "Богдана Хмельницького" не знайдено. Відомо лише, що музика опери написана на народній основі, і створення її - ще одне свідчення інтересу українських композиторів до історії своєї батьківщини, народно-визвольної тематики, опанування важливими темами в оперному жанрі.

Вершинним досягненням дожовтневого періоду у розвитку української оперної творчості стала музична драма "Тарас Бульба" М.Лисенка на лібретто М.Старицького за однойменною повістю М.Гоголя.

Розпочав композитор писати оперу у січні 1880, а закінчив у 1890 р., оркеструвавши твір і підготувавши клавір до друку. У новому великому музично-драматичному творі йому вдалось реалізувати узагальнену героїко-патріотичну ідею та створити художньо типізовані народні характери (Тарас Бульба, Остап, Настя). Тема соціальної та народно-визвольної боротьби розкривається в опері на фоні подій історичного минулого. І для самого М.Лисенка, як і його сучасників - свідків посиленого наступу царизму на все передове й революційно сміливе, великий гоголівський твір із розкриттям сутності народу та образом головного героя - носія патріотичної ідеї - звучав злободенно.

Незважаючи на те, що автори усвідомлювали ймовірність численних обмежень, утисків і заборон твору на шляху до слухача, вони не пішли на комп-

роміс із громадянським і художницьким сумлінням. І українська музична культура здобулась на оригінальний, високохудожній оперний твір, здатний вплинути на слухачів, прищепити ідеї побратимства, самопожертви заради загального добра, збудити любов до рідного краю й готовність до боротьби з поневолювачами.

Ідейно-тематичному задумові "Тараса Бульби" підпорядкована драматургія опери, побудована на конфлікті зіткнення двох ворожих сил (український народ і польська шляхта). Це, на нашу думку, істотно впливає на смисловий і характеристичний наскрізний рух сцен, кульмінаційних зон, розв'язок та фіналу опери.

Водночас у "Тарасі Бульбі" закладена ще одна форма конфлікту - внутрішнього, пов'язаного зі становленням і розвитком образу, партія Андрія, а також зображення головної дійової особи в протилежних формах вияву: індивідуальності як фігури трагічної, що поєднує широчінь душі, вольовий характер, глибину батьківського почуття, комічні риси тощо.

Зіткнення наскрізної і контрнаскрізної дій створює передумови переплетення провідної, героїко-патріотичної лінії з особистою психологічною драмою - боротьби суспільного обов'язку з принадами спокуси. Отже, введення в оперу протиріч особистого із загальним збільшує функціональне навантаження драматичних чинників, підсилює емоційне напруження. А це, у свою чергу, призводить до яскраво окресленої музичної структурної організації, де протиборство конфліктних сил поєднується з динамікою суцільного образного й музично-тематичного руху.

Також концепційно драматургічній основі лисенкового твору підпорядковані й методи відтворення подій - драматично-дійовий і картинно-побутовий. Завдяки цьому композиторові вдалось поєднати конкретний сюжет з узагальненими, доведеними до символіки образами. А мислення категоріями народного життя дозволило митцеві по-новаторськи і творчо підійти до використання досягнень у жанрі історико-драматичної опери, збагативши його національне своєрідними формами відтворення подій і характерів. "Найцінніший і найдужчий момент в опері, - відзначав П.Козицький, - це стиль української народної пісні, музичного побуту села, Запоріжжя тощо. "Дума" Кобзаря з першої дії, пісні дівчат-покоївок у другій картині, пісня Тараса й жінки, плач Насті з третьої картини, "Запорізька Січ", - це зразки своєрідного музичного стилю, що його відтворено та побудовано на основі й на матеріалі української пісні, зразки українського стилю в оперній музиці. В цьому велике культурне значення "Тараса" у світовій музичній літературі".

Безперечно, народна музична драма "Тарас Бульба" - найвище досягнення оперної творчості М.Лисенка. Цим твором композитор ще раз довів широку обізнаність у галузі оперної музики вітчизняних і західноєвропейських композиторів, продемонстрував творчий підхід до фольклорних джерел, уміння в оригінальних художніх образах і формах передати думки й почуття

народу, розкрити історичне тло та психологічну правду характерів. Створена у період, коли український та інші народи Росії готувались до рішучих боїв із самодержавством, опера "Тарас Бульба" стала, по суті, одним із численних зразків підцензурної творчості, яким офіційно був закритий шлях на сцену. І все ж постановка "Тараса Бульби" у домашніх умовах, виконання окремих оперних номерів у концертах пробуджували у сучасників інтерес до твору, наснаженого подихом народної сили, надій і сподівань на вільне й справедливе життя.

М.М.Аркас

1891-й рік в історії української музичної творчості позначений започаткуванням оперної шевченкіани та появою жанрового різновиду - ліричної народно-побутової опери. Маємо на увазі передусім "Катерину" М.Аркаса написану композитором на власне лібретто. В цьому творі спостерігаємо певні жанрові новації, деякі тенденції, притаманні українському мистецтву останньої третини XIX ст. Передусім укажемо на зростаючий інтерес митців до творчості Т.Шевченка з метою її інсценізації. Саме в цей час репертуар ряду театрів поповнився драмами на його сюжети. Це - "Невольник" і "Титарівна", М.Кропивницького, "Катерина" М.Свєнціцького.

Шевченківський сюжет "Катерини" зумовив також конкретний аспект опери М.Аркаса. Тяжіння до психологічного реалізму - характерна ознака вітчизняного мистецтва кінця XIX ст., переконливе свідчення відчуття композитором важливих гуманістичних тенденцій, інтересу митців до внутрішнього світу людини, її душевних переживань. У центрі опери М.Аркаса - образ Катерини, либонь, найцікавіший і найвиразніший у творі. Не змінюючи сюжету поеми великого Кобзаря, композитор увів іще один персонаж. Це - Андрій, який кохає Катерину і згоден простити її любов до Івана, аби залишитись з нею.

Найпривабливіша риса опери - щира мелодійність музики, зосібна, у вокальних номерах. Саме тут виявилось уміння автора показати через мелодію переживання героїв, дати їм вичерпну характеристику. Найслабшою в опері виявилась оркестрова партія, майже позбавлена тематичного розвитку. Її роль зводиться, по суті, до простого гармонічного супроводу або дублювання вокальної.

Драматургія твору розкривається автором переважно завдяки розвиткові

вокальних партій. Хоча формально опера поділена на традиційні номери, тенденція до суцільної, зростаючої у ній динаміки дуже відчутна. Автор, зокрема, прагне показати образ Катерини в емоційному розвитку: від коханої, замріяної наївної дівчини до зневіреної та зломленої жінки, охопленої відчаєм.

Композитор органічно поєднав в опері різні вокальні форми - аріозо, пісню, речитатив, вдавався до драматизації форми аріозо речитативними елементами, вибудувавши її за принципом наскрізної дії вокальних сцен. Невеликі за розміром на початку твору, вони підводять розвиток сюжету до розгорненої кульмінаційної сцени третього акту, цілком присвяченого образові Катерини. Основним композиційним прийомом тут виступає моносцена, характерна для жанру лірико-психологічної опери.

Щоб повніше висвітлити внутрішню динаміку образу, композитор звертається до аріозно-речитативного стилю, що є прикметною ознакою лірико-побутової опери з її тенденцією до психологічної деталізації. З метою реалістичного відображення образу або ситуації, М.Аркас вдало використовує елементи декламаційності, мовних реплік, емоційних вигуків, що, звичайно, збагачувало лексичний фонд української опери.

Жанрові ознаки народно-побутової опери яскраво можна простежити в “Катерині” у характеристиці народу. За традиціями вітчизняних опер, народ зображується тут передусім через жанрово-побутову сферу, в хорових епізодах. Драматургічне навантаження несе, наприклад, хор дівчат “Ой на горі, на горі”, який звучить ніби контрдія під час сцени-діалогу Андрія й Катерини (перша дія). Невибаглива солдатська пісня “То ли не береза” також разюче контрастує з домінуючим у цій дії психологічним станом Катерини, доведеної до відчаю.

Носіями драматургічного розвитку в опері є також й ансамблеві сцени. Вони виконують функцію драматургічної зав’язки або конфліктного зіткнення характерів. Такий, зокрема, ансамбль незгоди, суперечності з першої дії: Андрій, Іван і Катерина з подругами, композитор прагне наділити кожний з персонажів індивідуальною мовою.

Треба відзначити, що опера М.Аркаса народно-національна не лише за сюжетом, літературним джерелом, а й за музичною мовою, фольклорною основою. Це виразно позначилось на хорових сценах, тематично побудованих на народних мелодіях (хори дівчат “Ой на горі, на горі”, “Ой в неділю раненько”, хор парубків “По синьому морю”, інструментальний номер Козачок із першої дії). Народні сцени, хоч їх і небагато, одні з кращих в опері. Вони виявляють прагнення М.Аркаса реалістично відобразити життя рідного народу.

До жанру народно-побутової опери, але в аспекті історичної тематики, звернувся також західноукраїнський композитор А.Вахнянин. Його музично-сценічний твір “Купало” репрезентував народження опери в Західній Україні, де оперний процес відбувся тут ще з більшими труднощами, ніж у Наддніпрянщині. Штучне роз’єднання західних і східних земель України, політичний

поділ сприяли культурному обміну й творчому спілкуванню митців. Не дивно, що з оперною музикою східноукраїнських композиторів громадськість Західної України знайомилась з помітним запізненням. Так, "Запорожець за Дунаєм" прозвучав тут лише у 1881 р., а опери М.Лисенка "Різдвяна ніч" та "Утоплена" - у 1890. Тому постановка цих творів мала велике значення для розвитку музичної культури в Західній Україні.

Шляхи зародження й розвитку опери як у Західній, так і у Східній Україні починались з народної театральної культури, із популярних у народі вертепних і шкільних вистав. Музично-драматичний театр у Західній Україні виявився єдиним можливим засобом спілкування композиторів із широкими слухацькими масами.

Уже в перших оперних спробах західноукраїнських композиторів порушувались актуальні життєві проблеми. Не випадково австрійська цензура, наприклад, заборонила постановку музичної драми В.Матюка "Інвалід" (1880 р., лібретто І.Мидловського). Адже в ній ішлось про тяжку долю українських рекрутів в австро-угорській армії. До нас дійшов лише пролог "Інваліда", що у свій час звучав у концертному виконанні. Це - розгорнута оперна сцена за участю оркестру, хору й солістів. Тяжкій долі українських емігрантів у Бразилії присвячена музична драма того ж автора "Наші поселенці" (1897 р.). Постановку її здійснено в 1897 р. у Тернополі, але текст твору також не зберігся.

Патріотичну ідею і волелюбні мотиви порушує опера А.Вахнянина "Купало", чим різко контрастує з так званими простонародними оперними мелодрамами західноукраїнських композиторів, із їхнім примітивним відображенням народного життя та дилетантською музикою. "Купало" став першим у Галичині музично-сценічним твором, побудованим за принципами оперної драматургії. Автор відмовився в ньому від розмовних діалогів, замінивши їх розвиненими оперними формами. Наділений літературним хистом, А.Вахнянин пише лібретто до опери, над якою працює тривалий час (1870-1892 рр.). Поклавши в її основу історичний сюжет, композитор використовує тут окремі елементи і романтичної опери, і психологічної драми, і мелодрами в яскраво окресленому національному ключі. Сюжет "Купала" (опера має чотири акти) грунтується на народних легендах, думах і піснях, в яких оспівується героїчний образ дочки свого народу (Маруся Богуславка, Роксолана). Твір виявляє загальну для західноукраїнського музичного театру тенденцію: відображення життя (переважно селян) через побут і звичаї, на тлі яких розгортається мелодраматична історія закоханої пари. Заслугою автора є прагнення вийти за межі вузького, етнографічного показу народу.

Кращі сторінки опери становлять хорові епізоди, в яких живе і діє народ. Такі, наприклад, хори з першої дії, побудовані на галицькому фольклорі ("Ходили дівоньки", "Гей на Івана, гей на Купала", "Палай, палай, Купалоньку наш"). По суті, вся перша дія опери являє собою розгорнуте хорове полотно, в яке вплітається портретна експозиція персонажів опери. У такому драмату-

ргічному переосмисленні фонових функцій хорових сцен А.Вахнянин виступає новатором серед західноукраїнських композиторів. Драматургічно активні хори козаків, а також фінальні хори з другої й четвертої дій, котрі нагадують героїчні пісні. Інтонацією народних плачів перейнятий драматичний хор "Ой горе там, пощади в тебе просим" (третя дія), що передає тривогу й біль полонених.

Головні персонажі опери - Одарка, Степан, Максим - показані як кращі представники свого народу. В сольних номерах яскраво виявились мелодичний дар А.Вахнянина, його прагнення до психологічного розкриття образу.

У творі досить розвинені також ансамблеві форми - свідчення драматургічного мислення композитора. Сольні номери-монологи, арії-чергуються з психологічно вмотивованими ансамблями. Автор влучно використовує принцип контрастного зіставлення епізодів, ефекту несподіванки.

Правда, не вдалось уникнути недоліків в опері: у ній маловиразна інструментовка, млявість оркестрової партії. Остання переважно виконує роль супроводу, незважаючи на прагнення композитора розширити функції оркестру. Це, зокрема, оркестрові вступи до кожної дії, деякі оркестрові епізоди.

Прорахунки й недоліки "Купала" можна цілком зрозуміти, взявши до уваги недостатню фахову підготовку автора. Самотужки оволодівши основами композиторських знань, А.Вахнянин так і не зміг одержати належної професіональної освіти. Такий шлях, на жаль, здебільшого типовий для українських композиторів того часу.

У кінці XIX ст. розпочав творчий шлях Б.Яновський (учень Є.Риба). У 1808 р. молодий композитор написав оперу "Сорочинская ярмарка" за М.Гоголем, що не була поставлена, а нотний матеріал утрачено.

На кінець століття припадає початок оперної творчості Г.Козаченка (1858-1939 рр.), українського композитора, який пов'язав своє життя й діяльність із російською культурою. Г.Козаченко (Казаченко) народився у Полтаві, здобув музичну освіту в Петербурзі у придворній співацькій капелі і в консерваторії (у М.Римського-Корсакова). З 1883 р. працював хормейстером Маріїнського театру й диригентом хорових товариств. У 1885 р. написав п'ятиактову оперу за власним лібретто "Князь Серебряний" (за однойменним романом О.Толстого), що була поставлена 21 квітня 1891 р. в Маріїнському театрі під керуванням автора. Центральні партії виконували корифеї оперної сцени Ф.Стравінський, Л.Яковлєв, К.Серебряков, М.Доліна. Клавір вийшов друком у 1891 р.

Отже, оперна творчість українських композиторів другої половини XIX ст. свідчить про наполегливі пошуки в галузі музично-театральної культури, що утверджувались у боротьбі за передові художньо-естетичні принципи, своєрідність музично-образної системи.

2.3. Симфонічна музика

Після Концертної симфонії Д.Бортнянського, Української, Російської та Польської симфоній Е.Ванжури, Симфонії соль мінор невідомого автора у створенні українських композицій такого типу наступила тривала перерва. В деяких друкованих джерелах знаходимо відомості про написання симфонічних творів різних форм І.Вітковським, І.Лозинським, П.Селецьким, А.Галенковським та ін. Однак жодного з них досі не знайдено.

Цю прогалину певною мірою заповнювали увертюри (загальною кількістю 11) західноукраїнського автора М.Вербицького, над якими він почав працювати в кінці 40-х рр. Уперше вони (уже в новій редакції) прозвучали в 60-ті рр., що співпало з початком діяльності в Галичині українського театру.

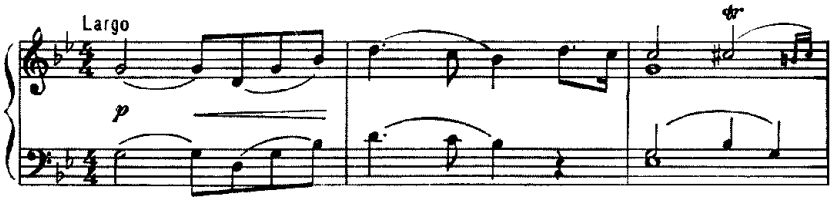
Увертюри М.Вербицького (або "симфонії", як їх називав сам автор) нагадують рапсодії чи фантазії, написані на теми народних пісень і танців. Декотрі з них за формою близькі до сонатної схеми, хоча ця їхня властивість швидше випливає з принципів, вироблених Д.Скарлетті, аніж із тих її зразків, що усталились у творчості віденських класиків.

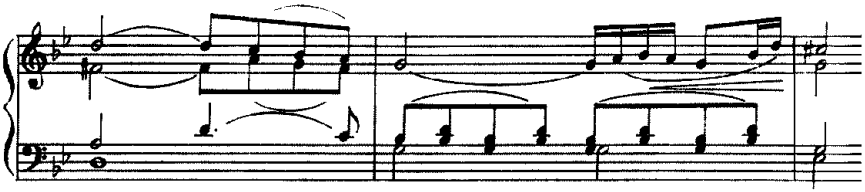
З народних мелодій в увертюрах М.Вербицького найчастіше звучали коломийки. І це природно, коли зважати на їхнє поширення в побуті, а також на роль, яку вони відігравали у визначенні національного колориту різних видів галицького сценічного й музичного мистецтва.

За формою та характером "симфонії" М.Вербицького досить однотипні. Але, будучи тісно пов'язаними з театром, щодо настрою й характеру вони багато в чому випливали з театральних увертюр, покликаних увести глядачів у провідну образно-емоційну атмосферу спектаклю.

Як правило, твори М.Вербицького цього типу починались повільним вступом, заснованим або на інтонаційно "індиферентному" матеріалі, або на мотивах і поспівках ліричних народних мелодій. Потім з'являлась фанфарна чи танцювальна тема, яку ладотонально відтінював інший тематичний епізод. Розробка мала елементарний, зародковий характер.

Типові риси увертюр М.Вербицького можна простежити на Шостій сольмінорній. Її вступ побудований на ліричних пісенно-романсових інтонаціях. Мелодична структура теми досить контрастна і поєднує мотиви й наспівки. В ладовій настройці застосовано IV підвищений щабель, добре підкреслюючи народні джерела музики:





Оркестрове мислення у творах М.Вербицького елементарно просте й цілковито випливає з можливостей театрального оркестру, інструментальний склад якого ніколи не був сталим. Таким чином, про вирішення автором якихось самостійних творчих проблем не могло бути й мови. Композитор просто "розписував" музику на наявні інструменти, прагнучи при цьому заповнити фактуру, найменше дбаючи про темброву й колористичну виразність.

Увертюри М.Вербицького, що найчастіше звучали під час театральних вистав, приваблювали слухачів мелодійністю, жвавістю руху, частою зміною настроїв. Про їхню живучість свідчить і те, що до них як до "художніх документів" певної епохи звертались композитори наступних поколінь. Так, згадана Шоста симфонія вийшла друком на початку XX ст. за редакцією Д.Січинського, а симфонії фа мажор і ре мажор оркестрував С.Людкевич.

Отже, увертюри М.Вербицького - зразки оркестрової музики, що підготовляли грунт для справді симфонічної творчості. При всій своїй елементарності вони справили певний вплив на подальше утвердження жанру. В них на іншому (порівняно з попереднім) естетичному рівні (якоюсь мірою романтичному) шліфувались фольклорні стильові пласти (танцювальність і народна романсовість), ставши визначальними для наступного етапу розвитку національної музики. Однак на західноукраїнських землях це не дістало належного поширення. Естафету творення зразків українського інструменталізму перехопили композитори Наддніпрянської України.

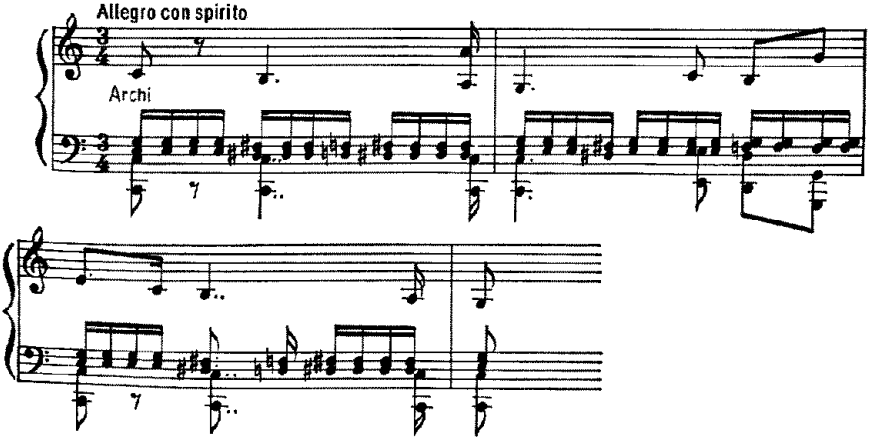
Зокрема, кілька симфонічних композицій написав М.Лисенко. Вони належать до раннього періоду його творчості та пов'язані з навчанням у Лейпцігській консерваторії або ж виникли в перші роки після її закінчення.

Перебуваючи в Німеччині, М.Лисенко написав у 1869 р. Симфонію до мажор. Вона, мабуть, була навчальною роботою молодого музиканта з композиції. На жаль, за мистецьким рівнем її ще не можна поставити в ряд кращих творів митця. Очевидно, й сам автор не надав їй серйозного значення, бо залишив незавершеною (написано тільки першу частину).

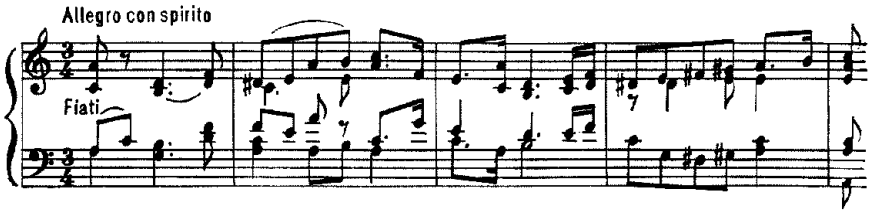
Емоційним змістом і характером образів музика цього твору близька до інших інструментальних композицій М.Лисенка того часу - Тріо й Квартету для смичкових інструментів. Але на відміну від них симфонія до мажор не виявляє безпосередніх зв'язків із традиціями національної музичної культури й становить спробу перетворення на українському естетичному грунті окремих мистецьких принципів ранніх віденських класиків. М.Лисенко подає їх у тому художньому аспекті, що характерний для інструментальних композицій

Д.Бортнянського, симфоній Е.Ванжури й невідомого автора, певною мірою увертюр М.Вербицького.

Твір побудований за сонатною схемою. Обравши енергійно-навальний тон вислову, автор відмовився від часто вживаного повільного вступу і зразу ж почав викладом теми головної партії (до мажор), позначеної героїчним настроєм. Подеколи "полонезно-маршовий" характер образу починається панівним метром і ритмом. Складена в розмірі 3/4, тема прикметна пориванням уперед, чітким "кроком", наснаженими ритмоінтонаціями. У поєднанні з іншими ритмічними формулами це спричиняє відчутну внутрішню контрастність цілого, що є однією з основних прикмет справді симфонічного образу:



Побічна партія подана в рівнобіжній тональності (ля мінор). Вона контрастує з попередньою музикою, хоча цей контраст недостатньо яскравий. Причина полягає в тому, що тема побічної партії, по суті, сконструйована зі складових елементів головної - різних пунктирів, інтонаційно близьких поспівок. Унаслідок вона сприймається як "оміноренa" версія теми головної партії. На таке тлумачення наштовхує, зокрема, перший такт побічної партії, котрий своїм коротким зачином (акцентована вісімка), пунктирністю поєднаний із синкопою, ідентичний з першим тактом головної:



Значно більший художній інтерес становить оркестрова фантазія "Козак-шумка" (1872 р.). В ній композитор багато в чому уже позбувся впливу шкі-

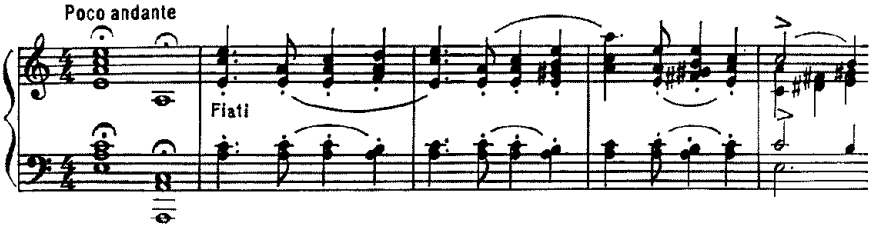
льних канонів і звернувся до життєдайних традицій вітчизняної музики. Створено фантазію на народних козачкових темах. Будучи надто близькими за образним змістом і мелодико-ритмічною структурою, ці теми спричинили відсутність необхідної контрастності, що конче потрібна в такій картинній за своїм задумом п'єсі. Загальною будовою, прийомами розвитку фантазія нагадує "Комаринську" М.Глінки.

Уцілому ж "Козак-шумка" становить певний поступ у розвитку української симфонічної музики. Це - один із її зразків, де фольклорна тема звучить у природному ладогармонічному "прочитанні", де на перший план виступає щиро народна образність. Значення фантазії полягає й у тому, що її автор увів у практику нову для української музики форму, засновану на засадах вільної організації й розробки фольклорного матеріалу.

Українська симфонія М.Калачевського написана в 1876 р. під час навчання у Лейпцігській консерваторії. Як можна судити з особливостей стилю, на музику твору справили помітний вплив естетичні тенденції, котрі панували тоді в цьому закладі. Зокрема, загальна конструкція, окремі прийоми розвитку виявляють ряд спільних рис із Шотландською симфонією Ф.Мендельсона-Бартольді. Проте спорідненість не можна кваліфікувати як пасивне наслідування автором визначного класичного зразка. М.Калачевський був достатньо сильною мистецькою індивідуальністю і проявив неабияку здатність перетворювати кращі художні традиції на національному стильовому грунті. В цьому композиторові немало прислужились творчість і наукова праця М.Лисенка.

Основний зміст і настрої Української симфонії - світла лірика, м'який гумор, картини природи, жанрово-побутові сцени. Образи твору позначені щирою народністю, розвиток фольклорних мелодій вирізняється динамікою й барвистістю. Як і попередні українські симфонії, твір написано за принципами класичного сонатного циклу.

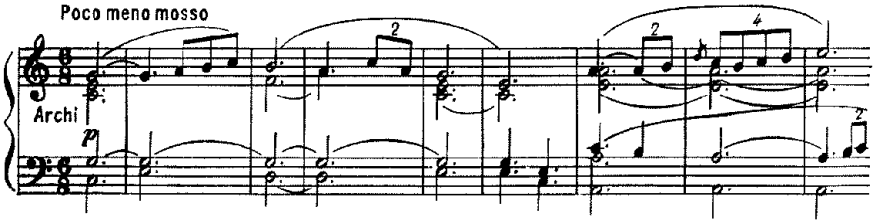
У широкому вступі до першої частини використано мелодію народної пісні "Віють вітри, віють буйні":



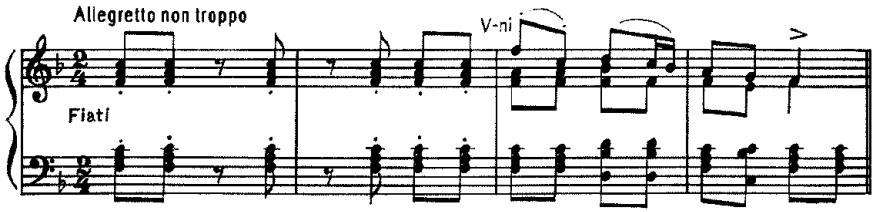
Вступ до симфонії - пролог до ліричної, а подеколи лірико-драматичної музичної оповіді, в основі якої - живі почуття й переживання простої людини, глибоке проникнення у її щиру душу. Тема головної партії також заснована на мелодії пісні "Віють вітри, віють буйні". Тільки її розмірений ліричний плин (розмір 4/4) заступив більш жвавий і схвильований рух (розмір 6/8).

Сповнена благородства, розважна щодо настрою, тема побічної партії

відчутно контрастує зі схвильовано-рухливим звучанням попередньої музики. Для неї М.Калачевський скористався одним з автентичних варіантів народної пісні “Йшли корови із діброви”:

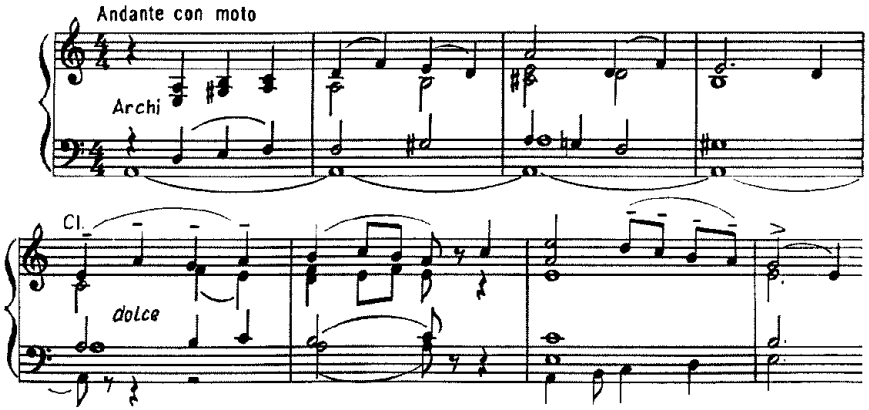


Другу частину Української симфонії (Intermezzo scherzando), зважаючи на характер її образів і загальний колорит, можна тлумачити як жартівливу побутову сценку. В основу її покладено гумористичну пісню “Дівка в сінях стояла”, текст і мелодія якої дали вдячний матеріал для відтворення яскравих життєвих ситуацій. Задерикуватість, лукава усмішка - наслідок художнього перетворення сюжету пісні. Композитор використав тільки першу фразу мелодії:



Romanze чи не найповніший вияв ліричних настроїв у циклі. Частина заснована на мелодії історичної пісні “Побратався сокіл з сизокрилим орлом”. Варто підкреслити, що у формі й характері інструментального романсу написані повільні частини в “Українській симфонії” Е.Ванжури і Симфонії соль мінор невідомого автора. Таку форму використано і для повільної частини (Andante elegiaco) Симфонії соль мінор В.Сокальського, що з’явилась через шістнадцять років після “Української” М.Калачевського. Усе це засвідчує сталість художньо-естетичних засад, на яких базувалась українська музика того часу.

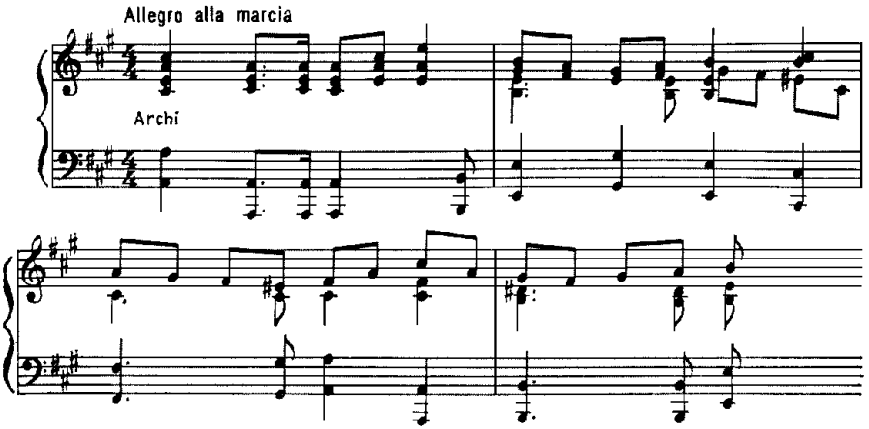
Звучання романсових мелодій у старих українських симфоніях випливає з їхньої популярності в побуті. Композиторам імпонували їхній широкий звуковий обсяг, щирість і безпосередність почуттів. Основний настрій даного фольклорного жанру - елегійність, інколи тихий смуток із відтінком споглядальності. Як і в інших частинах твору, М.Калачевський зважає тут не лише на мелодію першоджерела, а й на його поетичний зміст. Тому й трагічні ситуації, виражені в словах пісні, дістали певне відображення в музиці, позначеній відчутними драматичними пориваннями:



Композитор не вдався до пасивного цитування фольклорного зразка. Він перепланував і розширив його мотивну структуру, що відкривало широкі можливості щодо симфонічного розгортання.

Провідні образи й настрої фіналу Української симфонії М.Калачевського - радісне збудження, запальний народний танець. Тут ніби переклик із змістом другої частини. Якщо Intermezzo scherzando - конкретизована картина життя, то фінал - це художнє узагальнення типових явищ повсякденного побуту і специфічних національних рис народного характеру.

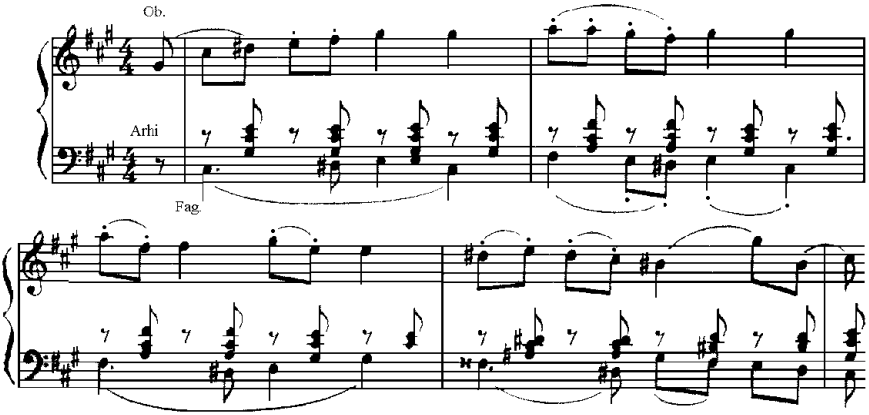
Головну партію композитор створив, використовуючи мелодію “Ой гай, гай зелененький”. Вона сприймається як вияв танцювальної стихії, як образ масових веселощів і забав:



Для побічної партії композиторові придалась жартівлива народна мелодія “Ой джигуне, джигуне”. Вона подана у дещо незвичній для класичних зразків сонатного алегро тональності. Фінал написано в ля мажорі, а побічну партію - в до-дієз мінорі. Можливо, що терцеве співвідношення тональностей вияви-

лось наслідком впливу романтичної музики. Воно випливає також із фольклорних стильових засад, де принцип терцевості - один із провідних у ладотональній контрастності й прийомах ладової змінності.

Тема “Ой джигуне, джигуне” також визначена рисами танцювальності, проте забарвлена в м’які, ліричні тони. Деяка мрійливість настрою підкреслюється чудовим, фольклорним за своєю природою, підголоском:



Як і твори даного жанру Д.Бортнянського, Е.Ванжури, невідомого автора, М.Лисенка, згадана симфонія М.Калачевського є визначальною у процесі становлення українського симфонізму. Процес цей виявився довготривалим, між його етапними зразками відсутні (в усякому разі досі не виявлені) проміжні ланки. Та все ж йому не можна відмовити в чіткій естетичній спрямованості й мистецькій концепційності. Переважна більшість названих композицій заснована на фольклорному тематизмі, в них усіх перетворюються на народно-пісенному грунті типологічні особливості вітчизняної та західноєвропейської музики.

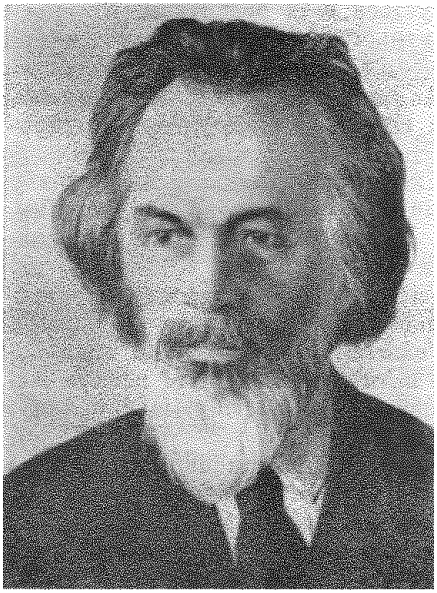
Кожна з названих симфоній несе в собі відбиток стилю певної епохи. У творах Д.Бортнянського, Е.Ванжури, невідомого автора, М.Лисенка чітко проглядаються ранньокласичні тенденції як щодо трактування драматургії циклу, так і щодо тлумачення функцій його окремих підрозділів. Високі мистецькі досягнення одного з видатних романтиків XIX ст. - Ф.Мендельсона - справили вплив на концепцію й стилістику симфонії М.Калачевського.

Наступний етап у становленні українського симфонізму - Симфонія соль мінор В.Сокальського. На її художніх особливостях, драматургії й стилі визначився певною мірою вплив музичної романтики у варіанті, запровадженому у російську творчість П.Чайковським.

У ній нема прямого цитування народних мелодій. Проте кожна тема-образ симфонії виявляє найтісніший зв’язок із пісенними й танцювальними мелодіями вже згадуваних тут типів (народні пісні-романси та жартівливо-танцювальні мелодії), що й визначає її як одну з яскравих і характеристичних

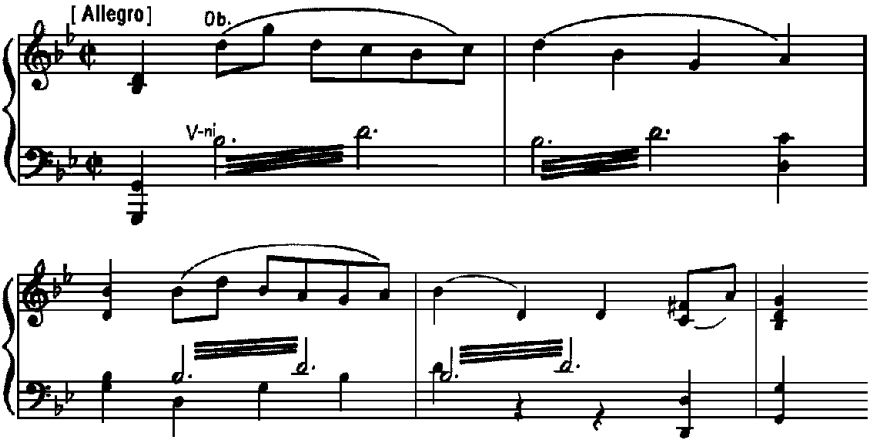
ланок українського музично-творчого процесу XIX ст.

За типом симфонізму композиція В.Сокальського належить до пісенно-ліричних. На першому плані у ній - елегійність і щира емоційність. Загальний тон вислову приваблює своєю задушевністю. Музиці чужі загострена конфліктність образів чи надмірна драматизація вираження. Стрижень розвитку - яскрава контрасність різних емоційних планів, що масштабно окреслюється настроєно-узагальненим тематизмом.



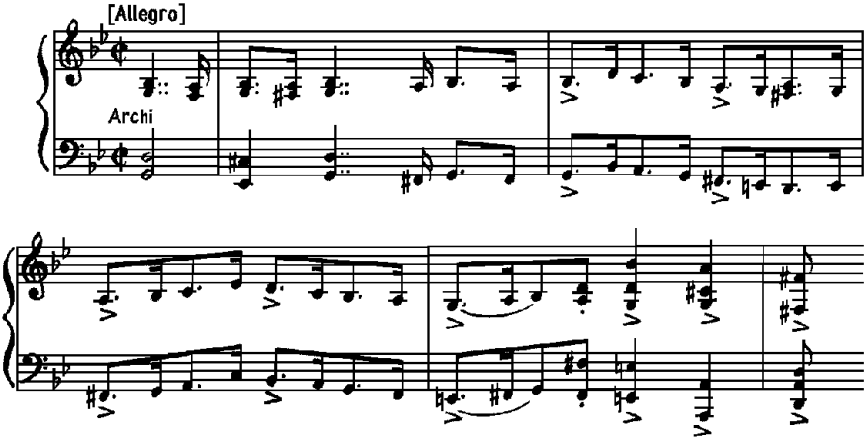
В.І.Сокальський

Твір засновано на принципах класичного чотиричастинного циклу. Показова головна партія з двома відмінними за настроєм, характером, інтонаційною побудовою й ритмом темами. Перша позначена пісенністю з ледь помітним відхиленням у танцювальність. Певною мірою вона пейзажно-споглядальна і разом із цим лірично-схвильована. Інтонаційний обрис теми становить активізовану щодо внутрішньої експресії народно-романсову мелодичну структуру. Народна пісенність її структури підкреслюється інтонаційною повторюваністю першої фрази:



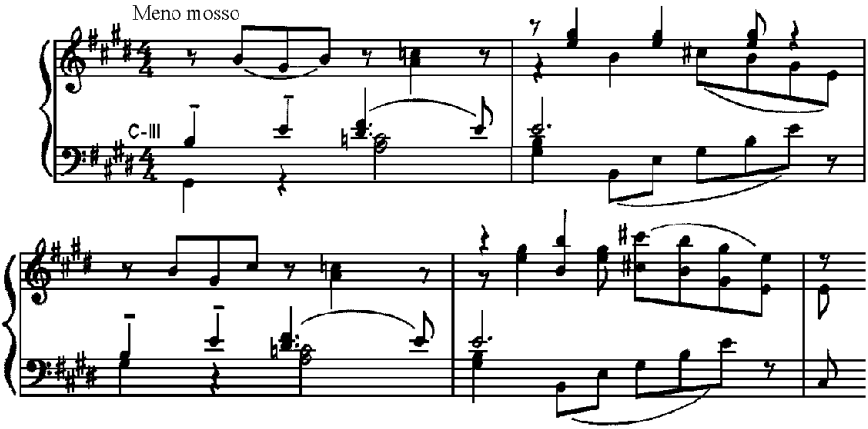
Основним виражальним засобом у другій темі є ритм. Уся вона грунтується на гострих пунктирах, спрямовуючи рух музичної думки вперед, викликає почуття неспокою й навіть тривоги. Друга тема звучить масивними рівно-

біжними децимами (струнний квінтет) і безпосередньо вливається у сполучну партію, що становить продовження енергійного потоку пунктирів:

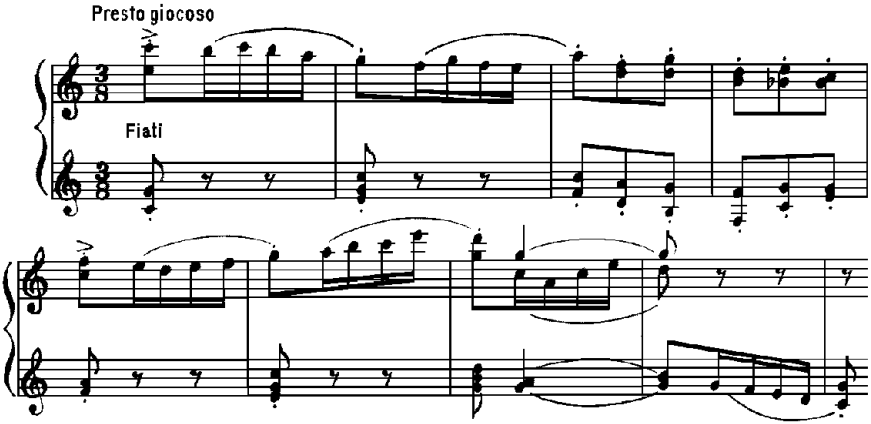


Після різкого динамічного спадання накреслюється лірична сфера побічної партії. Контраст із попередньою музикою заснований на зміні емоційного змісту й характеру руху, а також у впровадженні широкого мелодизму, в наснаженні образу задушевною елегійністю.

Характерну романсовість бачимо також у фактурі супроводу. Скрипки й альти виконують акорди, що ніби погойдуються, синкопами, партія арфи легкими арпеджіо нагадує “гітарний” спосіб гри:



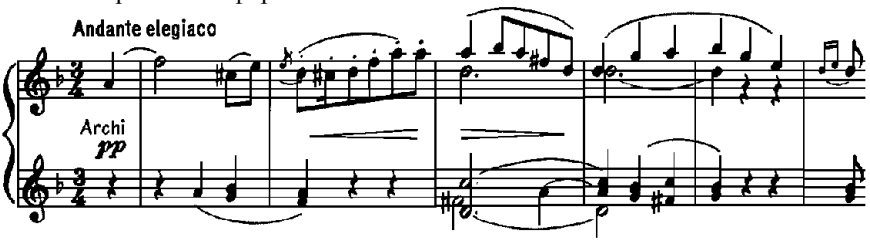
Своєрідна друга частина Симфонії соль мінор - скерцо. Вона передусім прикметна структурними особливостями. Замість звичного для класичних зразків даної форми одного тріо їх тут двоє. Перша тема скерцо - танцювального характеру, жвава, ритмічно чітка. У викладі музичного матеріалу спостерігається діалогічність, що вносить у звучання відчутні темброві контрасти:



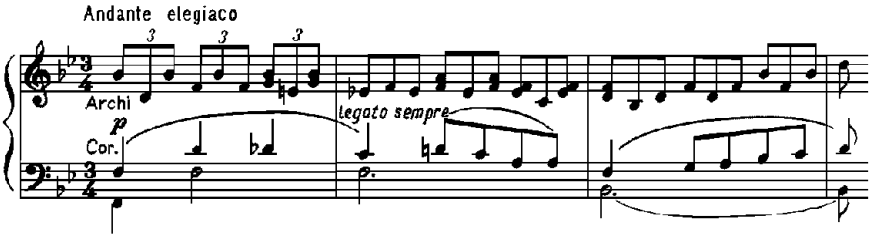
Друга тема, що безпосередньо виходить із ритміки першої, “грайливими” інтонаційними контурами дещо нагадує мазурку. Вишуканість внутрішньої ритмічної організації, “перебійчастість” акцентів надають темі гумору й жартівливості, сповнюють її свіжістю.

Скерцо - один із найцікавіших розділів циклу. Танцювально-побутовий характер його музики добре вписується в образність, емоційний тон і стиль усього твору.

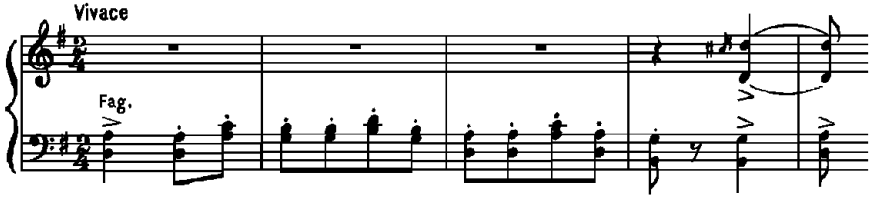
Такий характер яскраво відчувається уже в першій темі. Романсовість впадає у вічі у широкому (на малу сексту вгору) початковому інтервальному ході, у вокальній “хвилястості” загальної лінії, прикрашуваний час від часу м’якими переливами форшлагів:



У першому викладі тему інтонують найспівучіші інструменти оркестру: мелодію виконують перші скрипки, а решта струнних лише “підспівує”, причому їхні репліки автор тлумачить у стилі кантового багатоголосся. Тим самим він мовби вказує на одне зі стильових джерел, що прислужилося зародженню народної пісні-романсу. За другим проведенням тема широко ллється у партії віолончелей, що ведуть її у своєму кращому, середньому, регістрі. Трохи сумну мелодію орнаментують прозорим плетивом голоси решти струнних інструментів. “Візерунок” же для “орнаменту” взято із самої мелодії (характерний початковий хід на малу сексту):

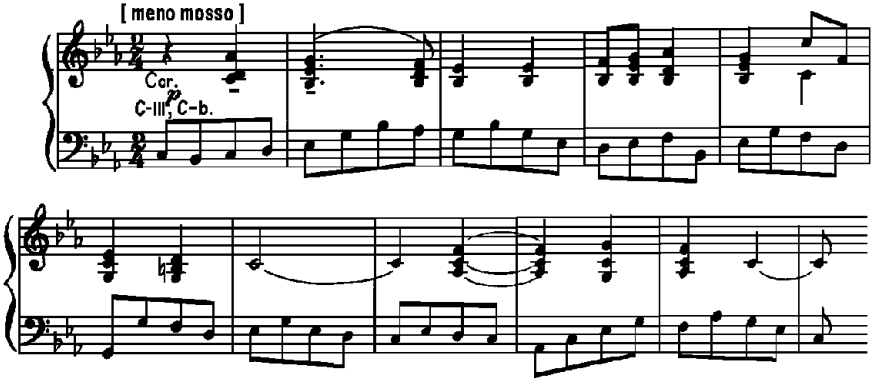


Як і першу частину симфонії, фінал написано у формі сонатного алегро. Зважаючи на прагнення передати мінливість настроїв, композитор заснував головну партію на кількох козачкових темах. Перша - дещо гумористична та підкреслюється інструментовкою (фаготи):



Другу тему В.Сокальський побудував на основі переінтонування популярної народної пісні-танцю “Гречаники”, викладеної у формі чотириголосого “безконечного” канону.

Як щодо змісту, так і щодо драматургії цілковито зумовленим є впровадження побічної партії у характері героїчної козацької пісні. Танцювальна ритміка попередніх епізодів природно модифікується тут у моторику маршового типу:



Картина народного свята, намальована В.Сокальським, в останній частині симфонії вийшла імпозантною, яскравою і, справді, колоритною. Вона приваблює своєю життєрадісністю, піднесеністю настрою, багатством і роз-

маїттям образів. Утвердженню такого вираження сприяє позначена вигадкою й винахідливістю інструментовка. У симфонії автор найповніше та найдетальніше використав групи струнних і духових дерев'яних інструментів. Менше майстерності він виявив у трактуванні темброві виразності мідних духових інструментів. До цього певною мірою спричинився загальний пісенно-ліричний характер музики твору.

Симфонія соль мінор В.Сокальського становить видатне художнє явище. В ній правдиво відтворено й подано у формі глибоких мистецьких узагальнень типові риси народного характеру. Це зразок майстерного переосмислення образних і стильових багатств пісенного фольклору на основі високих досягнень музичного професіоналізму.

2.4. Камерно-інструментальна музика

Камерно-інструментальна музика в Україні другої половини XIX ст., як і в попередній період, розвивалась на перехрещенні стильових тенденцій. Вони йшли, з одного боку, від народних принципів піснетворення та інструментального музикування, а з другого - через творче осмислення досягнень західноєвропейської та російської музики. Це позначилось як на інтенсивному культивуванні тих жанрів камерно-інструментального музикування, що виникли раніше (інструментальні обробки народних пісень, думки, шумки, варіації), так і на утвердженні в українській інструментальній музиці нових жанрів, привнесених добою романтизму (вальс, мазурка, ноктюрн, баркарола, рапсодія, фантазія, балада, програмна сюїта тощо).

Дальшого розвитку набули жанри, пов'язані з міським домашнім музикуванням. Насамперед обробки народної пісні, її інструментального перекладу для виконання на фортепіано, скрипці, гітарі, цитрі, флейті. Так, композитор Віктор Зентарський здійснив перекладання творів із збірки "Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні й Малоросії" А.Коціпінського для виконання на фортепіано, а М.Бернард - фортепіанний переклад низки пісень із збірки А.Єдлічки. Аранжування А.Кіндінгером пісень із збірки А.Єдлічки для скрипки соло опирається на ті самі принципи, що й фортепіанне перекладання М.Бернарда.

У 1876 р. побачив світ перший випуск збірки О.Рубця "Народні танці (малоросійські козачки)", що включає 20 танців. Збірка започаткувала систематичну наукову фіксацію української народної інструментальної музики.

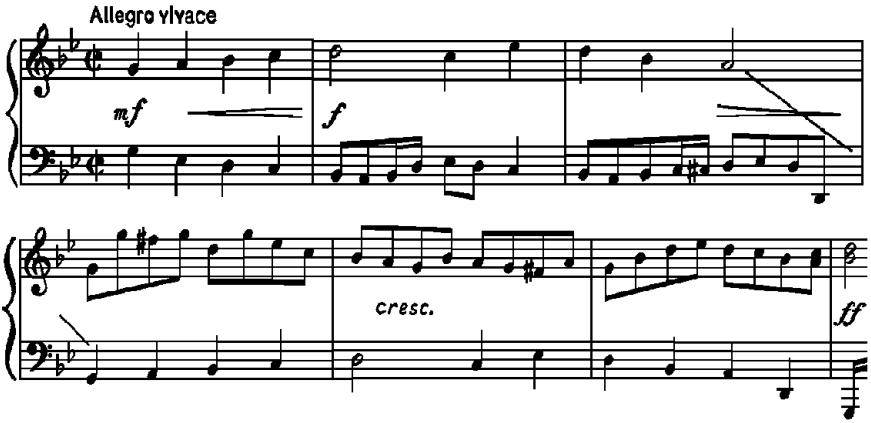
Особливо цінний з художнього боку збірник Г.Ходоровського "14 малоросійських пісень, перекладених для фортепіано" (1883 р.). У своїх аранжуваннях композитор використав етнографічні записи зроблені, очевидно, його батьком, про що свідчить авторська примітка: "Всі пісні записані Г.Ходоровським".

Показово, що власне етнографічні записи відмежовані від художньої обробки народних пісень і містяться в кінці збірника як нотний додаток. Біль-

шість пісень давнього походження - колискова пісня (“А, а, котику”), веснянка (“А в перепелки та головка болить”), весільні пісні (“У городі калинонька”, “Та не бійся, матінко”), трудова (“Закотилось сонечко за зелений гай”) і, нарешті, голосіння (“Та моя ж матінко”). Останнє, на думку К.Квітки, є хронологічно першим з опублікованих зразків цього жанру.

Обробляючи народні пісні, Г.Ходоровський творчо поставився до фольклорних записів. На відміну від своїх попередників, котрі в інструментальних аранжуваннях пісень обмежувались переважно чотириголосою гармонізацією (іноді зі вступом та постлюдією), автор втручався в саму будову пісні, трансформував її, широко застосовуючи поліфонічні засоби розвитку. Нерідко фольклорний зразок ставав поштовхом до створення індивідуалізованого авторського образу.

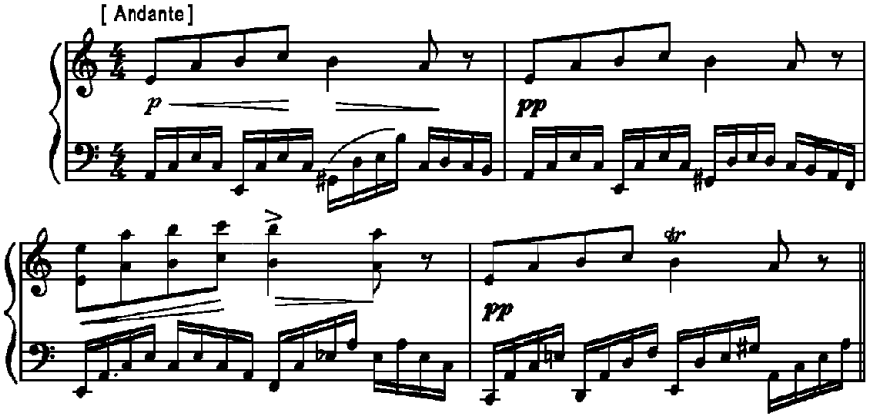
З огляду на використані прийоми обробок пісень останні можна поділити на дві основні групи: ті, в яких переважає акордово-гармонічний склад фактури, та пісні, оброблені за участю поліфонічних засобів. Поява поліфонічних прийомів обробки народнопісенних джерел - прикметна риса збірки вцілому та продиктована глибоким проникненням в інтонаційну природу українського мелосу. Дуже яскрава підголоскова поліфонія у піснях жартівливо-танцювального характеру - “Ой на дворі метелиця” та “Чи се ж тії чоботи?”. Остання обробка витримана у двоголосій фактурі, що відтіняє основний наспів тонким мереживом підголоска:



Акордово-гармонічний склад фактури найбільш індивідуалізований у колисковій “А, а, котику” та трудовій “Закотилось сонечко за зелений гай”. В останній уся гармонізація витримана на тонічному органному пункті, внаслідок чого виникають свіжі біфункціональні співзвуччя.

В обробці “А, а, котику” Г.Ходоровський скористався принципом гармонічного варіювання основного мотиву, висвітлюючи різні його грані. Застосування цього принципу викликане мелодичною природою поспівки в основі

наспіву, її архаїчною простотою. У фольклорному записі в кінці збірника дана поспівка повторюється двічі. Композитор в обробці видозмінює мелодичну будову фольклорного завдяки збільшенню кількості повторів поспівки. Її статичність долається розвиненим гармонічним супроводом, що зазнає постійного перезабарвлення, а також внутрішнім ритмічним пульсом:



Одеський композитор В.Пащенко залишив небагато фортепіанних творів. Найбільш відомі з них “За Немань іду”, “Дума про Україну” та “Польський на смерть Т.Шевченка”. Усі вони свого часу часто звучали в домашньому міському музичному побуті, нерідко виконувались на концертній естраді. Зупинимось на п’єсі “За Немань іду”. Це варіації на тему української пісні міського походження. Після теми (Andante) звучать дві фактурні варіації, завершуючись невеликою постлюдією віртуозного характеру, яка, проте, дещо випадає із загального характеру п’єси.

Жанровою основою двох інших творів В.Пащенка - “Думи про Україну” та “Польського …” - є полонез. Це пояснюється його поширенням як форми виявлення глибоких патетичних почуттів. В музичній мові обох творів відчувається міцний зв’язок з українською та російською пісенно-романсовою сферою.

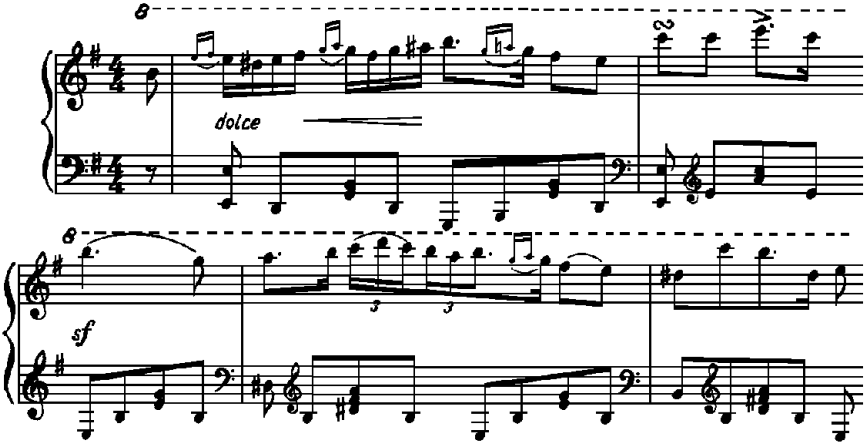
У композиторів харківської школи - В.Крауза та А.Єдлічки - також є фортепіанні твори. В.Крауз - автор варіацій на теми українських пісень “Ой не ходи, Грицю” та “Віють вітри”.

Серед творів А.Єдлічки на українську тематику виділяються “Спогад про Полтаву” та “Квітоньки України”, написані у формі попурі. Останній, за визнанням автора, велика фантазія на теми з опери “Наталка Полтавка” І.Котляревського. Хоч і позначені рисами аматорства, ці твори відіграли певну прогресивну роль у розвитку української фортепіанної музики.

Аналогічні формотворчі засади використовували у фортепіанних п’єсах й інші композитори, зокрема, Й.Витвицький, який переважно культивував варіаційні форми. Він - автор творів малої форми для фортепіано, органа та скрипки з фортепіано. Чимало з них грунтується на народнопісенному матеріалі.

Це варіації на теми пісень - “Чумак”, “Українська”, “У сусіда хата біла”, “Шумка”, “Друга українська шумка”, “Коломийка” та ін. Продовжуючи традиції своїх попередників у розвитку жанру варіацій, композитор досяг порівняно з ними значно вагоміших результатів, що виявилось передусім в орієнтації на принцип фактурно-характерних варіацій, широке використання ладотональних засобів розвитку, контрастних тональних зіставлень і багатства фактурно-тематичної розробки народнопісенних тем.

Перший з творів Й.Витвицького - варіації “Українка”. В їхню основу покладена елегійно-задумлива тема, позначена впливами сентименталізму й одночасно інтонаційно близька до українського побутового романсу першої половини XIX ст.:



За викладом теми композитор подає п’ять варіацій, в яких стрижневий принцип розвитку музичного матеріалу виявляється переважно у змінах фактури. Фінал (Allegro con fuoco) із невеликою кодою підсумовує розвиток усього циклу й викликає асоціації з кодами деяких шопенівських етюдів. Віртуозність фактури варіацій свідчить про органічне переплавлення в музиці Й.Витвицького традицій піанізму національних європейських шкіл - насамперед польської (Ф.Шопен) та угорської (Ф.Ліст).

З творів, написаних Й.Витвицьким на початку 50-х рр., виділяються варіації на теми українських пісень “У сусіда хата біла” та “Чумак”. Обидва твори позначені рисами салонно-віртуозного піанізму.

Відомим твором композитора, написаним на початку 60-х рр., стала “Коломийка”, присвячена М.Марковичу і має яскраво виявлений танцювальний характер.

Показова для п’єси передача ладоінтонаційного колориту (IV високий щабель у різноманітних ладових перезабарвленнях теми). Побудована за принципом попурі, “Коломийка” відтворює радісний і піднесений настрій.

Важливе місце у творчості Й.Витвицького посідають польські, російські та угорські мотиви. Так, фортепіанний марш "Підношення Костюшкові" присвячений темі національно-визвольної боротьби польського народу. Це за жанром траурний полонез. У середній частині твору (тріо) звучать інтонації "Ракоці-маршу" - гімну угорських повстанців, що був символом революційної боротьби народів, які перебували під гнітом Австро-Угорщини. Правда, тема твору вирішується композитором в естетичних нормах, що сформувались в українській інструментальній музиці до середини XIX ст.

Творчість молодшого сучасника Й.Витвицького - Владислава Заремби - зосереджена, головним чином, на жанрах фортепіанної музики. У ній переважають обробки народних пісень, мелодії яких були популярні серед широких верств міського населення, - "Реве та стогне Дніпр широкий", "Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя", "Гей же ви, хлопці, славні молодці", "Гуде вітер вельми в полі", "Ой місяцю, місяченьку", "Стоїть гора високая" та ін. Крім художніх обробок народних пісень, В.Заремба написав багато оригінальних творів салонного характеру (здебільшого полонезів). Йому належить фортепіанна транскрипція окремих номерів із "Пікової дами" П.Чайковського, а також п'єси педагогічного характеру, об'єднані в збірку під назвою "Маленький Падеревський".

Художні обробки народних пісень В.Заремби - невеликі за обсягом твори простої тричастинної, складної три-, п'ятичастинної або ж варіаційної форми. Основними методами розвитку (а іноді й викладу) матеріалу служить варіаційність та імпровізаційність. Це наклало відбиток і на форму варіацій, до якою звертається композитор у багатьох обробках ("Стоїть гора високая", "Зібралися всі бурлаки" та ін.).

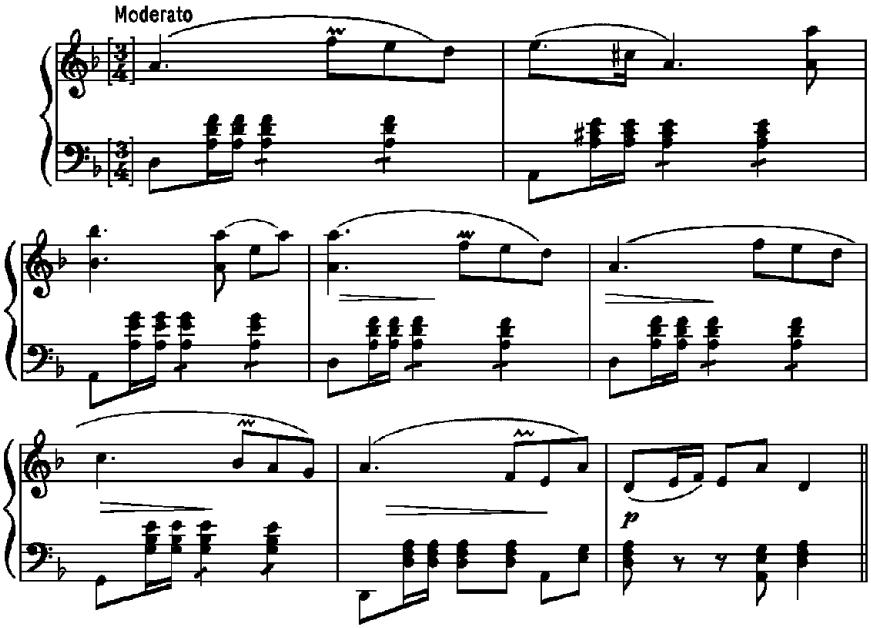
Загальна схема варіаційної форми у композитора така: вступ - тема - варіації (від однієї до трьох) - заключення. Іноді зустрічаються відхилення від схеми, як в обробці "Ой зійди, зійди, ти зіронько та вечірняя" (автор її визначає як думку). Форма наближається до тричастинної із вступом та заключенням.

Сам принцип фактурної розробки теми у В.Заремби досить одноманітний: характер теми, її обсяг, мелодико-ритмічна будова, тональне забарвлення не змінюються, що призводить до статичності форми вцілому.

Одна зі специфічних рис мислення композитора, яка виявилась не лише в жанрі обробки, а й в оригінальних творах, - введення між окремими формами контрастних побудов із новим тематичним матеріалом, що має переважно імпровізаційний характер і виконує роль своєрідних зв'язок.

Робота над фортепіанним перекладанням українських пісень міського походження значною мірою вплинула і на оригінальну творчість В.Заремби, мелодичну мову його творів. У таких творах композитора, як "Andante", "Полонез", "На кладовищі", крім стилістичних впливів музики Ф.Шопена, яскраво проступає зв'язок з українською ліричною пісенністю.

Особливо яскраво інтонації міської пісні-романсу простежуються у "Полонезі", написаному в складній тричастинній формі:



Поряд із Й.Витвицьким і В.Зарембою помітне місце у розвитку камерно-інструментальної музики другої половини XIX ст. належить Михайлу Завадському, творчий доробок якого налічує понад 500 творів. З його ім'ям в українській інструментальній музиці пов'язане послідовне утвердження таких пісенно-танцювальних жанрів, як думка, шумка, чабарашка. Уперше в історії української фортепіанної музики звертається композитор до жанру рапсодії (Перша та Друга українські рапсодії). Переважаючі жанри його творчості - думки та шумки.

Домінуючою образною сферою у М.Завадського є танцювальність. В основі її лежать народнотанцювальні мелодії українського, польського, чеського та російського походження - шумки, козачки, чабарашки, польки, кадрилі, що широко побутували в музичному житті українських міст. Часто в одній п'єсі композитор об'єднував два різнонаціональні танці - український та польський або український та чеський. Наприклад, у шумці ор. 384 перша тема заснована на інтерпретації ліричної пісні, а друга має жанровою основою чеську польку.

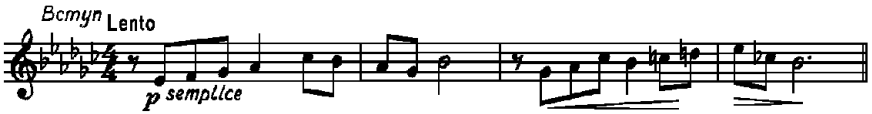
Шумки М.Завадського побудовані за одним принципом: кожній з них передує вступ, контрастуючи з основною темою за темпом (іноді й за розміром). За вступом викладається основна танцювальна тема у дводольному розмірі. У середній частині (більшість шумок побудована у простій тричастинній формі) з'являється нова за характером, темпом, ладовим забарвленням тема.

Інколи форма шумок більш ускладнена. Так, в Одинадцятій українській

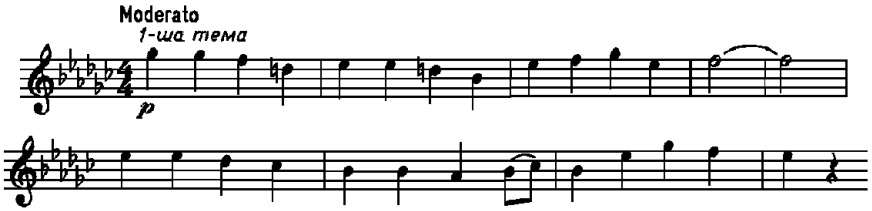
концертній шумці до мінор композитор після повільного вступу вводить ще ліричну думку, а в середині танцювальної шумки з'являється новий, скерцозний, образ. Вцілому ж форма наближається до вільної рапсодичної з елементами репризності.

Подібна композиційна форма характеризує обидві українські рапсодії композитора. Якщо Перша (фа мінор) менш виразна за тематизмом та прийомами його викладу (попурі на три теми, витримані в характері полонезу, шумки та думки), то Друга (мі-бемоль мінор) відзначається мелодичною рельєфністю образів, розвиненою та різноманітною фактурою. Загальним характером вона наближається до фортепіанних рапсодій Ф.Ліста.

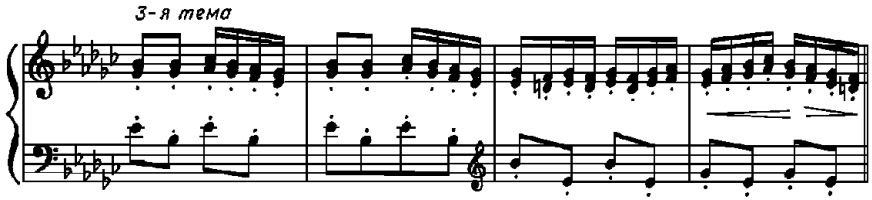
Друга рапсодія починається повільним вступом (Lento), де в одноголосій фактурі з'являється лірико-споглядальна тема, нагадуючи теми-запитання Ф.Ліста:



Після вступу йде перша тема, інтонаційно близька до українського побутового романсу:



Друга тема інтонаційно наближається до першої. Перед появою третьої теми композитор вводить коротку зв'язку, засновану на новому тематичному матеріалі. Третя тема - танцювальна - за характером нагадує шумки та чабарашки композитора, а блискуче фактурне оздоблення її викликає асоціації з подібними образами рапсодій Ф.Ліста:



Перед репризою, в якій у незмінному вигляді повторюється перша лірична тема, з'являється коротка тема-запитання зі вступу. Рапсодія завершується урочисто-віртуозною кодою.

Таким чином, у рапсодіях М.Завадського, як і в деяких концертних шумках, знайшли відбиття принципи європейського концертного піанізму. Синте-

зуючись із національним пісенно-танцювальним мелосом, вони виявились особливо плідними у становленні та розвитку жанрів української професіональної інструментальної музики.

З оригінальних творів композитора, присвячених українській тематиці, виокремлюються "Танці українських русалок" та мальовнича п'єса "Привітання степу" у якій автор прагне створити епічний образ. Отже, з ім'ям М.Завадського в українській фортепіанній музиці пов'язаний початок розвитку шумки, чабарашки, думки, рапсодії. Музика, незважаючи на певні недоліки його творчості, відіграла помітну роль у демократизації української музичної культури, передувала становленню української інструментальної класики, репрезентованої насамперед творчістю М.Лисенка.

Слід відзначити, що камерно-інструментальна музика другої половини XIX ст. позначена активізацією різних стильових напрямків. Якщо у 50-ті рр. твори композиторів-аматорів несли в собі риси епохи класицизму, що виявилось у розробці традиційного жанру, то в кінці 60-х рр. намітився вплив нових романтичних тенденцій. Без перебільшення творчість М.Завадського та В.Заремби в стильовому відношенні є етапом розвитку жанрів інструментальної музики.

Таким чином, можна виділити два напрямки у розвитку української камерно-інструментальної музики долисенківського періоду. Перший пов'язаний з жанрами побутової фортепіанної музики і представлений різноманітними збірками аранжувань народних пісень та інструментальних мелодій. Прогресивне значення цих збірок полягало в тому, що вони сприяли проникненню народних і побутових мелодій у широкі верстви суспільства. До першого напрямку можна віднести також твори композиторів-аматорів, заснованих на варіаційному розвитку народнопісенних тем.

Створення на основі народнопісенного тематизму варіацій, думок, шумок, чабарашок, елегій, рапсодій, фантазій, нарешті, сюїти набуло плідного розвитку в наступні десятиріччя в музиці М.Лисенка, П.Сокальського, В.Сокальського, М.Калачевського, В.Пухальського, М.Тутковського, І.Рачинського, К.Стеценка, Я.Степового та багатьох інших композиторів.

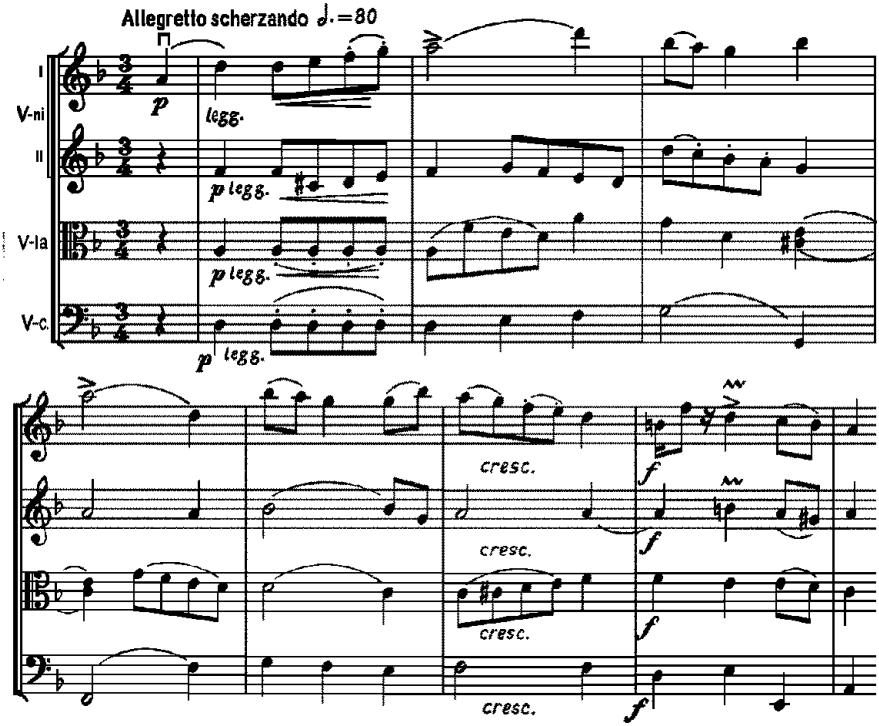
Початок нового етапу у розвитку жанрів камерно-інструментальної музики знаменує творчість М.Лисенка. Зокрема, на значну увагу заслуговують Тріо, Квартет, Квінтет, Українська рапсодія для скрипки та фортепіано, Фантазія на дві українські теми для флейти, скрипки й фортепіано та ін.

Лисенкова фантазія на дві українські теми, продовжуючи лінію фортепіанних фантазій композиторів-аматорів, побудована на народнопісенному матеріалі. Водночас вона відрізняється від них високим художнім смаком, рівнем професійної майстерності, фактурним багатством. Твір вивершується на двох українських народних піснях, контрасних за характером, - ліричний "Хлопче, молодче" та танцювальній "Ой ти Гандзю милостива", кожна з яких послідовно зазнає варіаційної розробки.

В Українській рапсодії жанрово-образна сфера розширюється за рахунок збагачення народно-епічними образами. Твір має двочастинну будову. Перша частина - думка - повільна, забарвлена в епіко-героїчні тони. Вона позначена впливом образності та музичної стилістики українських народних дум. Друга частина - шумка - контрастує з першою за танцювально-життєрадісним характером.

Стрункий квартет і Тріо написані М.Лисенком у студентські роки. Обидва твори можна вважати спробою оволодіння крупною циклічною формою, синтезованою з національним тематизмом, заснованим на лірико-танцювальних жанрах української міської пісенності.

Квартет соль мінор, задуманий спочатку як класичний чотиричастинний цикл має тричастинну будову - роль своєрідного фіналу виконує менует:



Незважаючи на це, квартет відзначається цільністю задуму та інтонаційною єдністю. Українська пісенно-романсова інтонація поєднується тут із різноманітними впливами - від Й.Баха, В.-А.Моцарта, Л.Бетховена до Ф.Мендельсона. І все ж у творі яскраво виявлений індивідуальний почерк молодого М.Лисенка, що насамперед виявився у втіленні народнопісенної інтонаційної сфери.

Хоча у ранніх камерно-інструментальних ансамблях композитор ще не досяг органічного синтезу класичного та народного начал, яке характеризує зрілі твори, важливе інше: він свідомо прагнув створити, спираючись на дося-

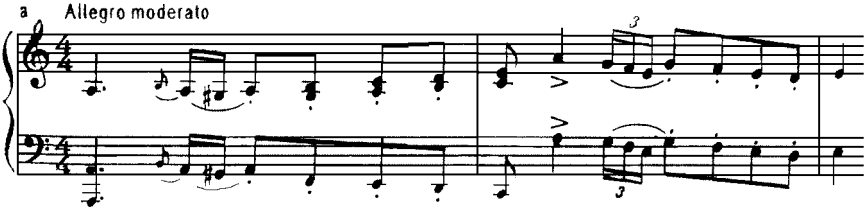
гнення західноєвропейської музики самобутні, національно визначені, глибоко народні зразки камерної ансамблевої літератури. Камерно-інструментальні ансамблі М.Лисенка стали історично значущими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. До речі, це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувались С.Людкевич, В.Барвінський, П.Козицький, Б.Лятошинський та ін.

Одна з найбільш яскравих та самобутніх сторінок української інструментальної музики - фортепіанна творчість М.Лисенка, що охоплює понад 50 творів. Серед них крупні епічні полотна: дві концертні рапсодії, Соната ля мінор, Героїчне скерцо, п'єси програмного та напівпрограмного характеру, концертні вальси, полонези, мазурки, обробки українських народних пісень тощо.

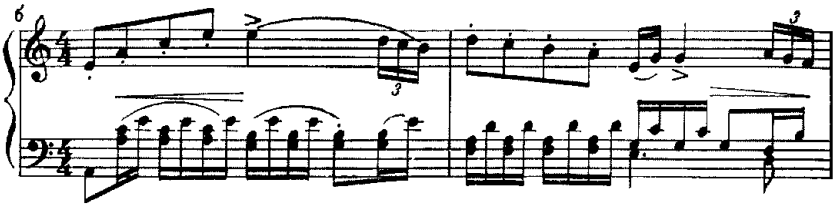
Один із центральних творів фортепіанної творчості М.Лисенка - Соната ля мінор. Це монументальне ліро-епічне полотно, в якому з великою силою розкрилось самобутнє національно-музичне обдаровання митця. Не ламаючи традиційності класичного тричастинного циклу бетховенського типу, митець створив свій, неповторний, музично-поетичний світ.

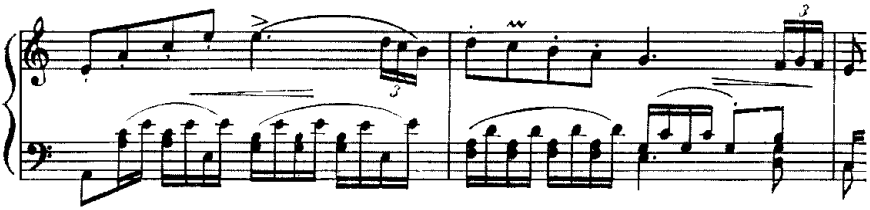
У цьому творі, як і більшості фортепіанних композицій, композитор не вдається до цитування народнопісенних мелодій, і весь тематизм сонати ніби дихає українським пісенним мелосом. Очевидно, саме ця риса із загальнотипологічної точки зору зближує твір із ранньоромантичною німецькою сонатою, насамперед сонатами Ф.Шуберта.

Домінуючу смислову роль у циклі виконує соната Allegro. Його головна тема постає з епічно-стриманого вступу, що нагадує деякі історичні пісні:

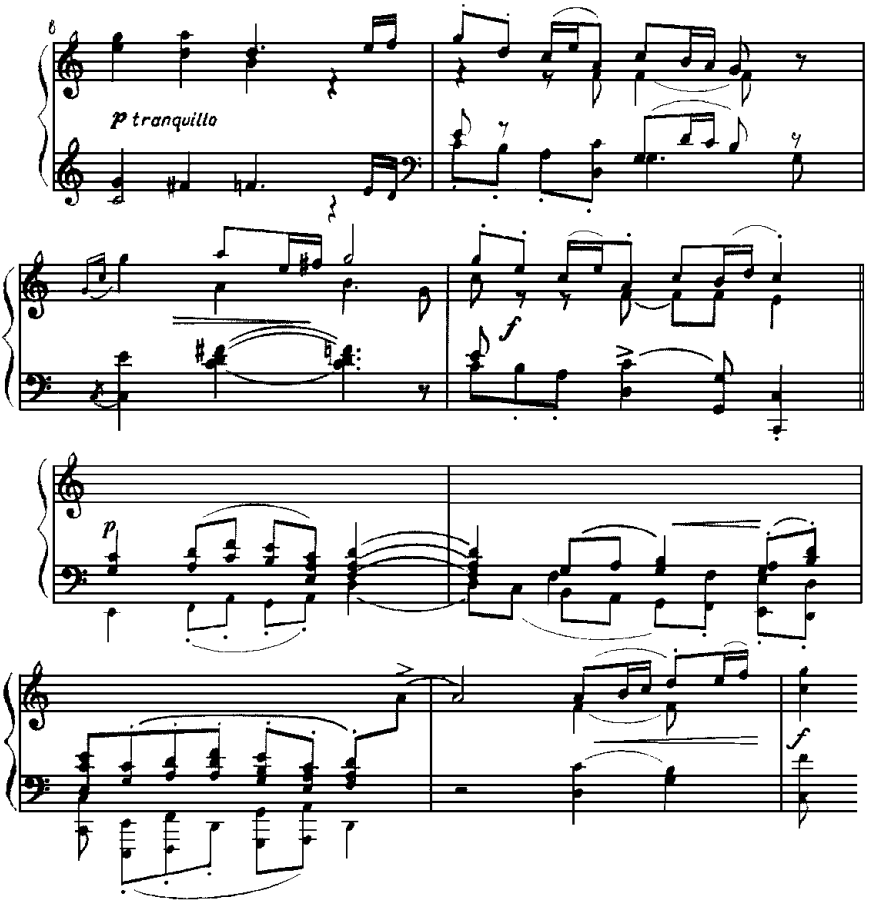


Своєрідна лірика головної партії виростає із суто народних інтонацій. Натуральна ладовість теми напрочуд тонко підкреслена супроводом лівої руки, гармонія якого утворює секундовий ланцюг септакордів: I-V_6-IV_6-III_6-II_6-I:





Побічна партія (до мажор) - хорального складу і витримана в суворо діатонічному характері. Епічне начало тут, правда, дещо архаїзоване, забарвлене в м'які тони:



Друга частина сонати - прекрасне, сповнене благородства та величної стриманості адажіо, основна тема якого звучить у віолончельному регістрі.

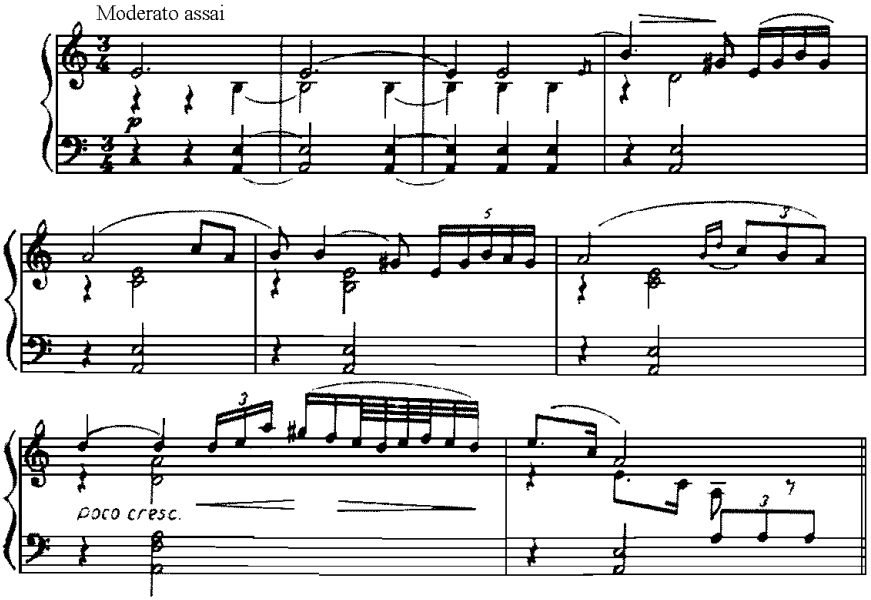
У третій частині - рондо - тема народнопісенного характеру.

В епізодах з'являються епіко-героїчні образи першої частини. Значний

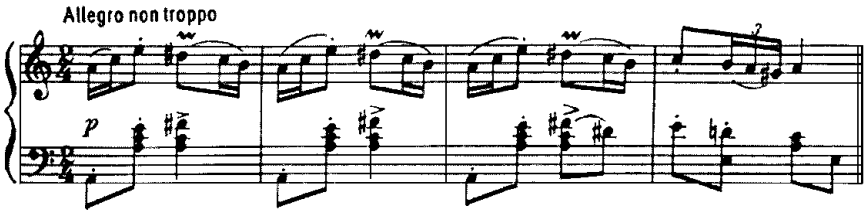
розвиток отримують вступний образ, заснований на інтонаціях пісні-маршу, а також епічний образ, інтонаційно та фактурно споріднений з побічною партією першої частини. Подібні образно-тематичні ремінісценції сприяють монолітній єдності циклу, поглибленому розкриттю основної ідеї твору.

Отже, в історії української фортепіанної музики М.Лисенко став основоположником жанру циклічної інструментальної сонати бетховенського типу.

Центральними творами фортепіанної творчості М.Лисенка стали дві фортепіанні рапсодії на українські народні теми. Вони з'явились внаслідок творчого осмислення музичних особливостей різних жанрів українського фольклору. У композиції цих творів композитор використовує принцип контрасного зіставлення двох розділів, що йде від практики народно-інструментального музикування, - повільного епічного або епіко-героїчного та швидкого танцювального. У перших частинах спостерігається широкий розлив народної лірики, забарвленої в епічні тони. Спосіб викладу та розвитку тематизму викликає асоціації з народною лірницькою традицією:



Другі частини рапсодій - танцювальні шумки - характеризуються багатством народнотанцювальних наспівів:



Музична мова рапсодій вражає різноманітністю ритміки, ладогармонічної мови, блискучим фортепіанним викладом, органічно синтезуючи принципи європейського концертного піанізму з прийомами народного вокального та інструментального виконавства.

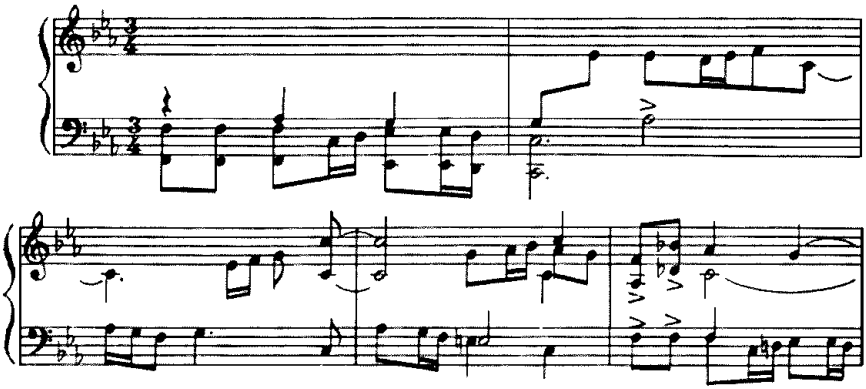
Окрему групу у фортепіанній творчості композитора становлять твори віртуозного характеру - два концертні полонези та концертний вальс. У них помітний значний стильовий вплив музики Ф.Шопена та Ф.Ліста. З творів малої форми особливо виділяються Елегія, Пісня без слів, Гавот.

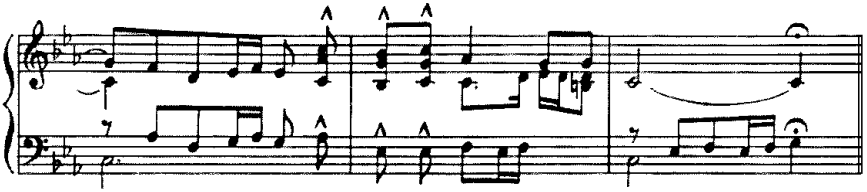
М.Лисенко накреслює в них шляхи розвитку різноманітних жанрів камерно-інструментальної музики, підносить інструментальну творчість на високий професіональний рівень.

Відзначимо, що інтенсивно працювали в галузі інструментальної музики також сучасники М.Лисенка - П.Сокальський, В.Сокальський, М.Калачевський, І.Рачинський, М.Тутковський, а також західноукраїнські композитори - О.Нижанківський, С.Воробкевич, Д.Січинський, звертаючись до жанрів фортепіанної музики.

Яскравою сторінкою в історії української музики стала фортепіанна творчість П.Сокальського. Якщо у 60-х рр. вона не виходила за рамки побутових, прикладних жанрів (вальс, мазурка, полька), то у 70-80-х рр. композитор приділяв значну увагу програмним п'єсам концертного типу. Твори цих років позначені значним впливом нової російської школи та П.Чайковського, що виявилось, зокрема, у зверненні до жанрів програмної музики (сюїти, фантазії, рапсодії, баркароли, музичної картини), культивуванні народного начала, інтересі до музики інших народів (слов'янських, балканських, арабських). Потяг до національних джерел творчості певною мірою зумовлений впливом творчості М.Лисенка, а також теоретичним студіюванням ладоритмічних особливостей російської та української народної пісенності.

Яскравий вияв народних засад мислення композитора - п'єса "Andantino", в якій тонко втілено особливості українського багатоголосся, принципів народно-підголоскової поліфонії:





Улюблений у композитора жанр програмної фантазії. Це “Малоросійська фантазія”, “Український ноктюрн”, фантазії “На берегах Дунаю”, “На полях Болгарії”, із циклу “Слов’янський альбом”, “Роздум на березі Дніпра”, “На водах Адріатики”, “Чумаки”, “Українські вечори” та багато інших творів. Характерні риси фантазій П.Сокальського - імпровізаційність, вільна рапсодична будова, заснована на контрастуванні декількох тем, а також використання народних тем в обрамленні музично-живописних епізодів. З художнього боку твори композитора не піднялись до рівня кращих зразків української фортепіанної класики.

У 80-х - на початку 90-х рр. заявляє про себе на творчій арені нова генерація українських композиторів, які активно працюють у галузі камерно-інструментальної музики. Це - М.Калачевський, В.Сокальський, І.Рачинський, В.Пухальський, Г.Ходоровський, М.Тутковський та ін.

Камерно-інструментальна творчість М.Калачевського в цей час представлена струнним квартетом, фортепіанним тріо, декількома п’єсами для фортепіано, витриманими в стильових традиціях російської класики. У музичній мові яскраво проступають впливи українського міського романсу з домінуванням настроїв елегійної лірики.

Інструментальна творчість В.Сокальського обмежується жанрами фортепіанної музики, тяжіючи до програмної циклічності. Першими фортепіанними циклами композитора є програмні сюїти “Музичні враження” та “На луках”. Скажімо, цикл “Музичні враження” - юнацький щоденник. Складається із шести частин, що мають програмні назви. Через призму побутових вокальних та інструментальних жанрів композитор передає враження, пов’язані з музикою.

В.Сокальський також автор фортепіанних п’єс “Мазурка”, “Старий бандурист”, “Веснянка” (дві останні п’єси, об’єднані в цикл “Малоросійські ескізи”, до нас не дійшли.

Початок камерно-інструментальної творчості І.Рачинського припадає на 90-ті рр. Він автор кількох камерних ансамблів - двох фортепіанних тріо, трьох струнних квартетів, а також п’єс для фортепіано, скрипки та віолончелі. Навчання в Петербурзькій консерваторії наклало відбиток і на його творчу орієнтацію: у своїх камерно-інструментальних композиціях він творчо переосмислив традиції “Нової російської школи” та П.Чайковського. Одночасно в ансамблях митця виразна українська народно-пісенна основа. Зокрема, яскравими національними рисами позначені обидва фортепіанні твори. Перше тріо

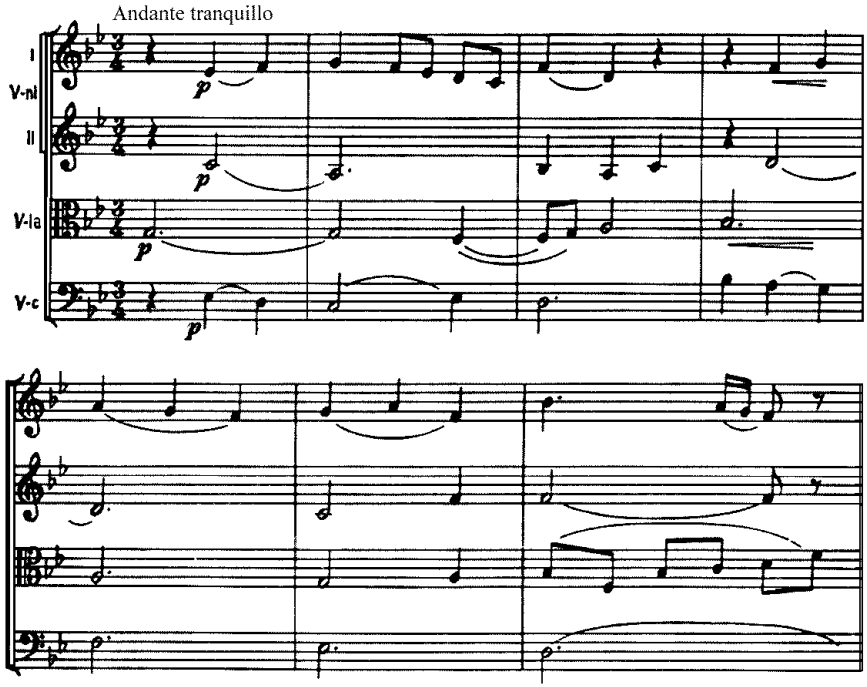
(ля мінор) складається з трьох частин (Allegro non tropo, Andantino, Vivace). Лірично-схвильована головна партія першої частини виростає з рішучо-вольових інтонацій вступу, що стають інтонаційним осередком тематизму сонатного алегро та впливають на характер фіналу. У другій частині переважає сфера мрійливої лірики. Фінал циклу - стихія народної танцювальності.

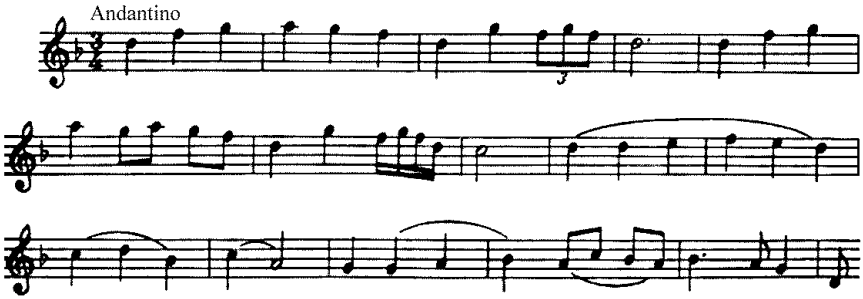
Така сама драматургічна концепція в основі другого фортепіанного тріо, де зв'язок з українським фольклором особливо рельєфний. Усі теми твору яскраві, інтонаційно опуклі, позначені народним мелосом.

Уже у початкових рішучо-актичних інтонаціях теми вступу та головної теми першої частини простежується зв'язок з історичними піснями-маршами. Ця образність стає панівною в розробці, де головний персонаж набирає героїко-драматичних рис. Побічна тема (сі мінор) перейнята глибоким ліризмом, її початкові інтонації нагадують народну пісню "Над річкою бережком".

Друга частина-піднесене Adagio, в основі якого лежать інтонації українського побутового романсу. Фінал твору - Allegro gusto - цікавий розкриттям характеру народного танцю козачка та гри троїстих музик.

Наприкінці 90-х рр. написаний перший квартет І.Рачинського (соль мінор). Класичну драматургічну сцену чотиричастинного циклу (Allegro con fuco, Largamento, Vivace, Allegro assai) композитор наповнює свіжим струменем української ліричної пісенності. Особливо відчутний подих народного мелосу в ліричних темах першої та третьої частин:





Крім камерно-інструментальних творів, у доробку композитора п'єси для різних інструментів. У більшості переважають елегійні настрої, деякі позначені рисами салонності.

Уцілому ж камерно-інструментальні твори І.Рачинського, що відбивають справжній симфонізм мислення композитора, його орієнтацію на кращі традиції, є одним із найбільших досягнень української дожовтневої камерно-інструментальної творчості.

Невід'ємною частиною складного, пошукового процесу розвитку камерно-інструментальних жанрів другої половини XIX ст. стала творчість західноукраїнських композиторів - С.Воробкевича, Д.Січинського, О.Нижанківського.

Одним із найбільш плідних і популярних у свій час композиторів, який залишив численні зразки камерно-інструментальної творчості, був С.Воробкевич.

До його ранніх інструментальних творів, написаних у 50-60-ті рр., належать зразки музики салонного характеру - вальси, польки, мазурки, полонези, призначені для виконання як на фортепіано, так і різними інструментальними складами, а також попурі на популярні теми з опер В.Белліні, Дж.Доніцетті, Ф.Флотова, Дж.Верді. У 70-80-х рр. збільшується питома вага творів на народну тематику. Нерідко за основу тематизму С.Воробкевич бере буковинські пісенно-танцювальні мелодії, піддаючи їх фактурно-регістровій розробці (полька "Моя люба Буковино", фортепіанні цикли "Луна понад Прутом", "Кадрилі", п'єси для камерного оркестру "Звуки з Буковини" та ін.).

При опрацюванні народних тем композитор часто звертався до варіаційної та простої тричастинної форми (типу da capo). Найпоширенішою є форма народних в'язанок, заснована на принципі зіставлення різнохарактерних мелодій. Цей формотворчий принцип використано у п'єсі для камерного оркестру "Звуки з Буковини", фортепіанній "Думці та трьох коломийках", "Думці" та ін.

Інструментальна творчість Д.Січинського розпочалась у другій половині 80-х рр. Інструментальний доробок складають близько 10 фортепіанних п'єс та декілька творів для різних інструментів. Серед них - пісні без слів, вальси, концертна мазурка, два марші.

Характерна риса його творчості - задушевна лірика, що місцями переходить у сентименталізм. Деяким творам притаманні мелодико-ритмічна одно-

манітність, обмеженість виражальних засобів, їхнє трафаретне застосування. Наприкінці 90-х рр. композитор видав збірку народних колядок, аранжованих для фортепіано, а також декілька обробок українських народних пісень.

У своїй творчості (на відміну від жанрів вокальної та хорової музики) Д.Січинський залишився, за висловом С.Людкевича, типовим галичанином, у манері якого не знайшли відбиття лисенковські традиції. Інструментальні п'єси Січинського відіграли певну позитивну роль у домашньому музичному побуті Західної України.

Чи не найяскравішою постаттю серед західноукраїнських композиторів другої половини XIX ст. став О.Нижанківський. Інструментальна творчість композитора невелика й обмежується кількома фортепіанними творами, що приваблюють щирою мелодійністю, рельєфністю тематизму.

Одна з найпопулярніших п'єс композитора - "Вітрогони" - побудована на темах народних коломийок. У ній застосовано принцип контрастного зіставлення тем. За коротким ліричним вступом (Andante) з'являються чотири різнохарактерних танці (перший з них - справжня народна коломийка, три наступних швидше нагадують козачки). Твір був схвально зустрінутий сучасниками.

Як бачимо, інструментальні твори (сольні та ансамблеві) українських композиторів другої половини XIX ст. несуть відбиток еволюції форм камерного домашнього музикування. Розвинені в західноєвропейській та російській музиці жанри - тріо, квартети, сюїти, рапсодії, фантазії тощо - дістали своєрідне тлумачення завдяки творчому використанню композиторами фольклорного тематизму, ладогармонічних засобів та ін. Образно-тематичні й художньо-стильові особливості кращих зразків камерно-інструментальної музики розглянутого періоду набрали засадничого характеру й були розвинуті у творах українських композиторів наступних поколінь.

2.5. Камерно-вокальна музика

В українській музичній культурі поряд із хоровим мистецтвом активно розвивалась камерно-вокальна музика, яка вміщає обробки народних пісень в інструментальному супроводі й солоспіви.

На початковому етапі розвитку жанру обробок народних пісень для голосу із супроводом фортепіано увага авторів аранжувань спрямовувалась на фіксацію фольклорного зразка та оздоблення його гармонією, характерною для західноєвропейської мажоро-мінорної системи. У практичній роботі пізнавались ладогармонічні особливості, характер метроритміки, співвідношення між мелодичним голосом і супроводом. Відтак емпірично здобуті знання узагальнювались, творчий досвід підводив до усвідомлення стильових норм і законів, за якими мав розвиватися жанр сольної обробки у професіональній музиці.

У кінці 50-х рр. XIX ст. упорядники українських пісень, інтуїтивно відчу-

ваючи логіку народного музичного мислення, прагнули збагнути своєрідність характеру розвитку пісні й у міру можливостей і знань виявити її у гармонізації. У 1857 р. побачили світ двадцять п'ять гармонізацій народних пісень, опублікованих у Петербурзі в "Записках о Южной Руси". Їхнім автором був Андрій Маркевич. Того ж року в Києві коштом Г.Галагана видав збірку "Южно-руські пісні з голосами" Микола Маркевич.

У процесі становлення та розвитку жанру сольної обробки кінця 50-х - середини 60-х рр., матеріалом слугували переважно мелодії романсових, жартівливих і ліричних пісень. Вони опубліковані в збірниках "Собрание малороссійских народних песен" у двох частинах (Спб., 1860, 1861) Алоїза Єдлічки, "Пісні, думки й шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії" (Київ; Кам'янець-Подільський, 1861, 1862) Антона Коціпінського, "Васильковский соловей Киевской Украины - славянорусский альбом для одного голоса с аккомпанементом фортепиано, составленый из 115 малороссийских и некоторых русских, польских, червонорусских, болгарских и молдавских песен, дум и романсов с присовокуплением малороссийских и еврейских танцев" (Спб., 1864) С.Карпенка,"Двісті українських пісень" (Лейпциг; Вінтербург, 1866) Марка Вовчка в гармонізації Е.Мертке.

Уміщений у цих збірниках матеріал віддзеркалює музичний побут певної епохи, характеризує рівень розвитку мистецьких смаків міського (переважно) населення і дає досить виразну картину формування стильових прикмет української професіональної музики. Так "Собрание малороссийских народних песен" А.Єдлічки, за винятком кількох хорових номерів, містить обробки народних мелодій для голосу в супроводі фортепіано (усього 100 зразків). Пісні переважно ліричного настрою, за манерою близькі до романсу або пісні-романсу. Серед них є й такі, що співались в українських вертепних п'єсах, народних операх ("Ой під вишнею", "Віють вітри", "Чого вода каламутна" та ін.). В обробках відчувається прагнення автора вслухатись у мелодії пісень і подати до них супровід, що відзначався б різноманітністю фактури.

Музичні уявлення А.Єдлічки базувались переважно на принципах творчих здобутків західноєвропейських композиторів. Звідси - властиві класичному стилю прийоми кадансування, ладотональні відхилення, типи фігурацій, яким у загальній архітектоніці обробок відводиться важлива роль. Характер художнього мислення композитора значною мірою обумовив особливості засвоєння рис народно-музичної мови. Вони, правда, ще не відзначаються глибиною і виявляються насамперед у відступах від поширеного застосування акордів домінантової групи в гармонічному мінорі (часто вживається, наприклад, $Д_7$ без терції), у використанні співзвуч та окремих мелодичних ходів по діатонічному звукоряду, у виборі фактури, позначеної протиставленням щільної акордики музичній тканині з протягненими звуками, розспівами тощо.

У другій частині обробок А.Єдлічки спостерігаються спроби розкрити характер теми засобами варіантно-варіаційних змін. Творення мелодії вступу

та заключення, побудовані на тематичному матеріалі пісні, а також наповнення інструментального супроводу мотивами, інтонаційно пов'язаними з українською мелодикою, заховували в собі позитивну тенденцію. Однак говорити про систему, виходячи з окремих, поодиноких моментів у творчій праці автора, не доводиться, оскільки вони ще не становили стилістичної норми.

Обробки А.Єдлічки - переважно гармонізації, де інструментальна партія цілком підпорядкована вокальній мелодії і виконує функцію доповнення партії соліста. Чимало з них написано в замкненій куплетній формі ("Була собі Маруся", "В кінці греблі шумлять верби", "Ой я чумак нещасливий" та ін.). А нескладна акордово-гармонічна фактура допомагає виявити художньо-естетичну вартість фольклорної мелодії.

Фактура в його обробках різноманітна - тут і типово романсовий або гітарний акомпанемент, і властиві інструментальним варіаціям фігураційні формули. У пісні "І шумить, і гуде", наприклад, цікаво звучить широке розташування акордів. Разом із штрихом стаккато ці акорди нагадують звучання оркестрово-ансамблевого супроводу, почуте композитором у музичному побуті.

Відзначимо значну історико-пізнавальну цінність збірника "Пісні, думки і шумки руського народу на Подоллі, Україні і в Малоросії" Антона Коціпінського, виданого у двох варіантах: один із записом лише мелодій, другий - у вигляді обробок для голосу з фортепіано (серед них також є дві хорові розкладки - веснянкової пісні "На тобі, боже, що мені не гоже" та жартівливої "Дівка в сінях стояла"). Уміщений у ньому пісенний матеріал мав, на думку упорядника, сприяти кращому пізнанню життя народу та його історії.

У гармонізації народних мелодій А.Коціпінський виходив із тих же позицій, що його сучасники - упорядники збірок початку 60-х рр. Популяризуючи українську народну пісню (це було основним завданням усіх аранжувальників), він прагнув зблизити народну та професіональну музику, помітно вирізняючись широтою поглядів серед інших гармонізаторів, метою яких була насамперед потреба поповнення репертуару співаків-любителів. Він усвідомлював високу художню цінність українського фольклору, знайомство з яким може сприяти плідному мистецькому взаємообміну між народами. Допомагати цьому, на його переконання, мала вдала гармонізація народної мелодії.

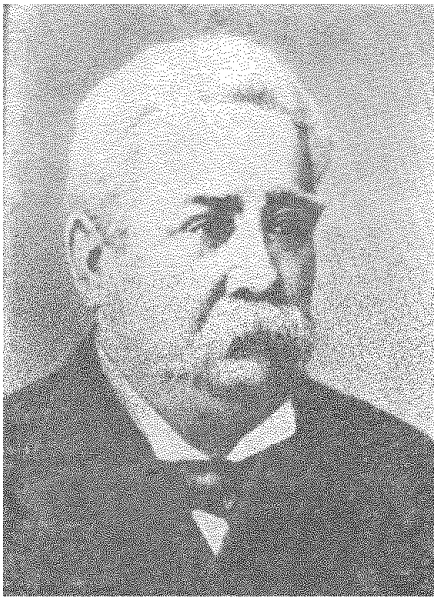
Українські фольклористи й письменники, серед них Марко Вовчок, батько й син Маркевичі, О.Маркович та ін., прагнули через видання збірників із нотами, а також через концерти, влаштовуванні в Петербурзі та українських містах, популяризувати українську пісню в живому звучанні. Зокрема, помітний слід в історії вітчизняної культури залишив Опанас Маркович - тонкий знавець народної пісні. При записі мелодій він не дозволяв собі, як свідчать сучасники, псувати її "покращаннями" та скороченнями. Власне це він познайомив видатного російського композитора О.Сєрова зі своїми записами пісень і заохотив до праці над обробками народних мелодій та до їхнього критичного естетико-технічного розбору.

Стаття останнього “Музика южно-русских песен” (“Основа”, 1861, № 3, 4) відіграла велику роль у нашій фольклористиці і позитивно вплинула на розвиток самого жанру обробки народної пісні. До своєї статті О.Сєров подав ряд обробок народних мелодій як зразок ілюстрації відповідної групи пісень.

Для композитора пісня була живою народною мовою, повнокровним мистецьким організмом. Тому, не маючи можливості, за його визнанням, довго вивчати хоровий спів в Україні, він охоче користувався порадами тих, хто добре знав і відчував українську пісню.

Наведені факти з “лабораторії” композитора свідчать про плідність творчої співпраці діячів російської та української культури. Він прагнув, щоб його обробки були доступні любителям співу. Метод, яким користувався композитор у творенні інструментального супроводу, відзначався відбором і показом найбільш істотного, об’єктивного, що таїть у собі пісня. Для нього у фортепіанних вступах важливі були не тональне настроювання співака, не суфлерське нагадування мотиву, а передача характерних мелодичних зворотів - типових елементів української пісні взагалі, відчуття закономірностей внутрішньої її побудови: рівноваги мажорного та мінорного нахилів (“Побратався сокіл”), структурної симетрії (“Хата моя рубленая”), тематично-варіаційного розвитку зерна мотиву (“Ой там на моріжку”).

Принципово важлива позиція О.Сєрова й щодо збереження в обробці характеру співу, манери виконання. До речі, на це мало хто з його попередників та й сучасників звертав увагу. Тим часом “переливи голосу”, характерне “завмирання” кінцевого звука пісні, ледь вловимі форшлаги до опорного звука мелодії надають творові своєрідного колориту. Композитор зумів передати в партії фортепіано деякі прийоми народного співу, специфічні особливості, відповідно їх трансформувавши.



О.І.Рубець

Серед тих, хто активно працював над збиранням і гармонізацією українських пісень був Олександр Рубець.

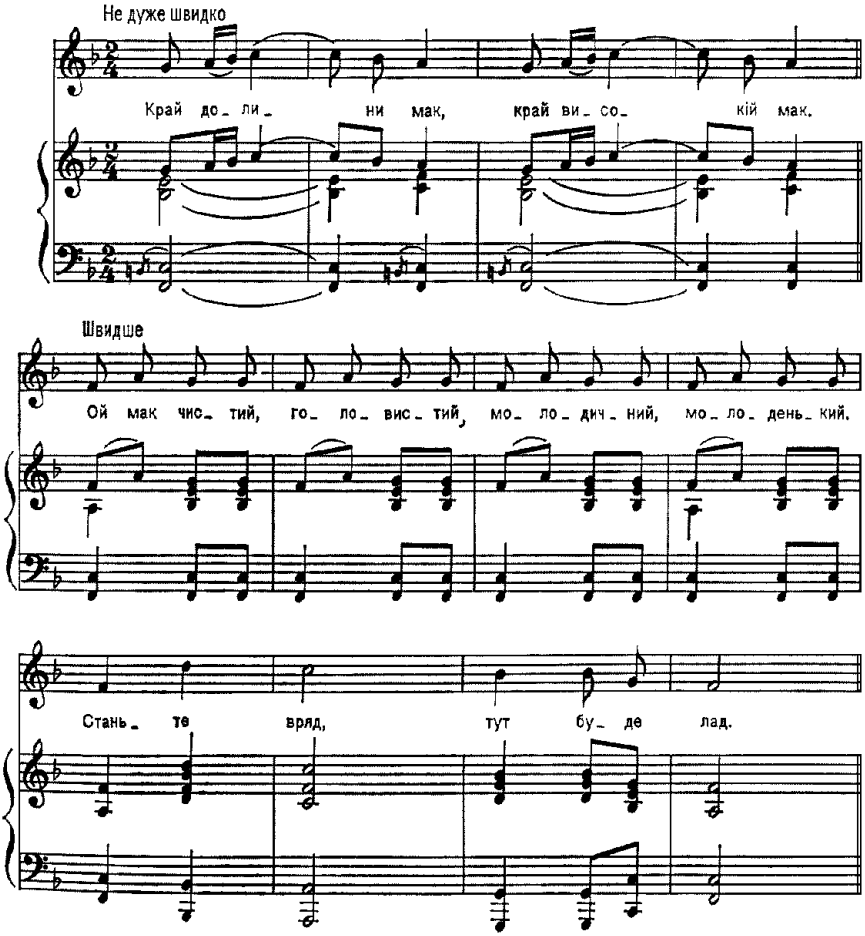
Цей композитор, відбираючи певне коло прийомів, прагнув не затьмарювати краси мелодики громіздкими співзвуччями (правда, у нього трапляються гармонізації акордами церковного характеру, що надають пісням не властивого їм похмурого настрою, наприклад, “Ой за горою кам’яною”, “Ще сонечко не заходило” та ін.).

Поширеним прийомом, що утвер-

дився в обробках О.Рубця - це дублювання мелодії у верхньому й середньому голосі фортепіанної партії, нерідко на тлі витриманої тоніки в басу. Наприклад, у пісні “Ой крикнула лебедонька” композитор досяг у фортепіанній партії ефекту звучання чоловічого хору в унісон.

Помітну формотворчу роль відіграє у гармонізаціях О.Рубця органний пункт. Особливо вдало застосовано ним цей прийом в обрядових піснях. Зокрема, протягнені тонічні звуки у веснянці “На Дунаєчку, край бережечку” відтінюють хороводну мелодію та підкреслюють рухливість і красу її гнучкої лінії.

В ігровій веснянковій пісні “Край долини мак” органний пункт цементує дві різнотемпові частини. В першому чотиритакті тетрахордова мелодія драматизується зменшеним тризвуком, що звучить на тлі органного пункту тонічної квінти. Останній перетворюється в остинатну фігуру, поєднуючись у вокальній партії з мотивом: “Ой мак чистий, головистий, мелодичний, молоденький”:



Відзначимо, що для розвитку української професіональної музики важливою була розробка багатьма композиторами системи функціональних зв'язків, які формувались насамперед у галузі обробки народних пісень, і певний внесок у цій царині зробив також О.Рубець. Відзначимо сприйняття композитором функціональності як основи гармонічних співвідношень, коли поряд з акордами головних щаблів важливого значення набирають співзвуччя побічних. Причому, гармонії побічних щаблів не епізодичні, а такі, що діють як функціонально важливий чинник єдинотональної системи, включаючи типові для народної пісні змінність устоїв, взаємопроникнення ладів тощо.

На противагу обробкам О.Рубця, стриманим у гармонічних і фактурних засобах, аранжування П.Сокальського несуть на собі відбиток стилю композитора, який дбав про характеристичну визначеність музичного висловлювання, оздоблення народного мотиву фортепіанним супроводом.

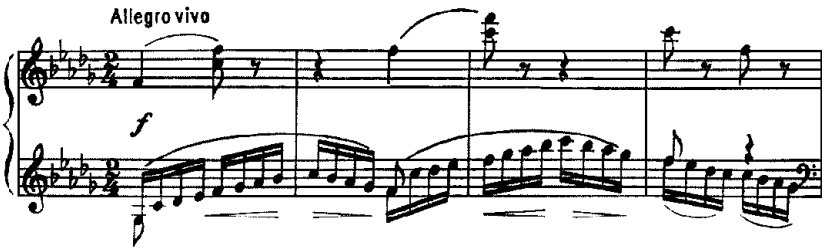
Ці обробки посідають осібне місце серед гармонізацій пісень українських митців, професіоналізмом далеко позаду залишивши аранжування А.Єдлічки та інших.

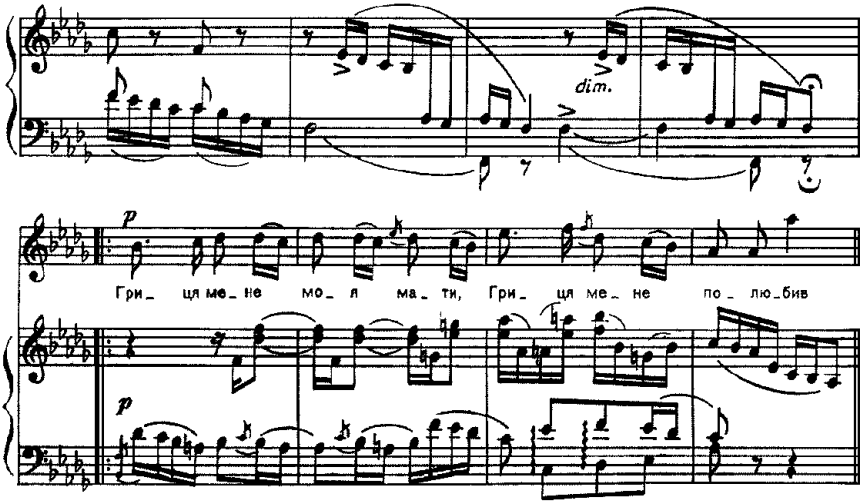
Для своїх обробок П.Сокальський скористався різноманітними зразками пісень: обрядовими (колядки, веснянки), ліричними, чумацькими, козацькими.

У деяких композитор подавав фортепіанний супровід у вигляді гармонічної підтримки, як, наприклад, у колядці "Ой рано, рано кури запіли" (записана від Т.Костомарової, матері відомого історика). У варіанті тієї самої колядки (із Волині) привертає увагу поліфонізація фактури з помітною самостійністю трьох голосів.

Позитивним у процесі творчої роботи П.Сокальського над народною піснею те, що композитор не обмежувався гармонізацією одного куплета пісні, а прагнув розкрити її образний зміст за допомогою варіаційних змін або за принципом об'єднання тематичних лавок у побудову сюїтного типу - віночок.

Наприклад, різним підходом щодо опрацювання народної мелодії відзначаються відома жартівлива пісня "Про Гриця" та веснянка, вміщена у збірнику під № 4. Народну мелодію в обробці пісні "Гриць мене, моя мати" композитор ніби відводить на другий план, а домінуючою стає інструментальна партія, що нагадує вільну фантазію. Правда, віддалений від народного типу виклад надає звучанню стильової строкатості (див. такти 9-12):



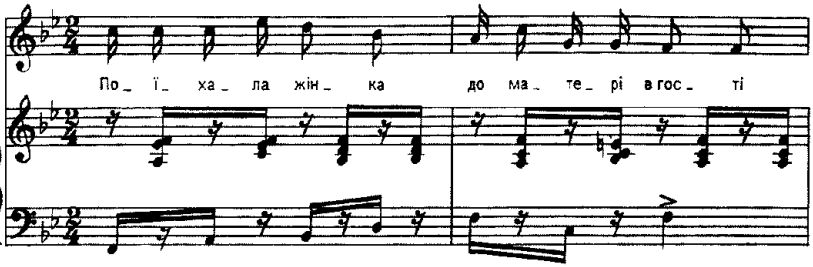


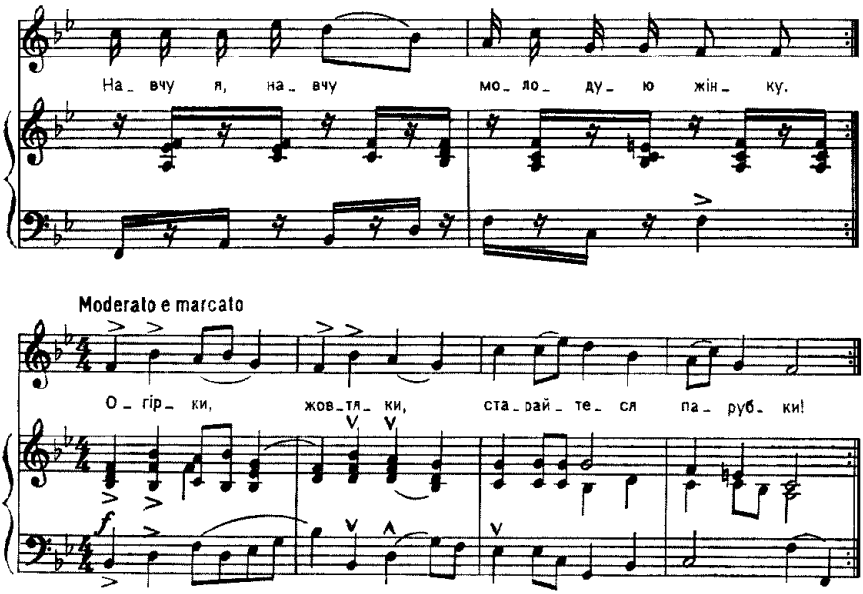
Ближче до народного стилю П.Сокальський підходить у веснянці № 4. Твір хоч і складається з п'яти музичних розділів, однак по суті це - ряд короткомотивних пісень: "А в кривого танця", "Орел поле ізорав", "Чи диво", "Поїхала жінка" та "Огірки, жовтяки".

Так само, як під час народних ігор мелодії веснянок сплітаються в єдине ціле, заховуючи в собі певну драматургію, що виявляється в образному й ритмо-темповому контрасті, у П.Сокальського веснянки також становлять певну композицію. Перша та остання теми звучать уповільнено й поважно, ніби обрамляють три центральних "розділи"-пісні з притаманною їм рухливістю та дрібною ритмікою.

Для переходу до другої й третьої веснянок композитор пише короткі інструментальні зв'язки, що є модуляційними ходами, потрібними для підкреслення ладотонального контрасту. Перша й друга веснянки компонуються за принципом ладового протиставлення: ля мажор - ля мінор.

У трьох останніх панує сфера сі-бемоль мажору з підкресленим напівустоєм на домінанті (ним, до речі, закінчується твір). Цікаво, що четверта веснянка відіграє функцію контрастної середини і звучить вона у перемінному фа міксолідійському, чия тоніка по відношенню до сі-бемоль мажору є домінантовим центром:





Твір П.Сокальського - один із ранніх зразків оригінальної композиції, своєрідної циклічної форми “в’язанок”, складається з фольклорних мелодій і має свої особливості у відбитті образної, ритмо-інтонаційної та ладової сфер народного мислення.

Підсумовуючи зроблене упорядниками-аранжувальниками й композиторами, авторами сольних обробок, чиї творчі здобутки окреслюють стадію підготовки нових національно стильових утворень, відзначимо те позитивне, що мало перспективу розвитку, а саме:

обробки народної пісні для голосу з фортепіано поступово переростали жанрові рамки гармонізації, поширеної в умовах домашнього музикування, і формувались в окремий жанр професіональної музики;

вироблялись новаторські за своїм значенням принципи обробки музичного матеріалу з огляду на емоційно-образний зміст народної мелодії, жанрові ладогармонічні й структурно-метричні особливості народного першоджерела;

у фортепіанному супроводі, що, за винятком обробок П.Сокальського, відзначався обмеженістю фактурних різновидів, простотою гармонічної мови, поступово розширювалось коло засобів художньої виразності та формотворчих прийомів.

Автори обробок, використовуючи нормативні акордові схеми, типи фігурацій, усталені в професіональній музиці, почали вводити в загальну тканину елементи народнопісенної поліфонії, ілюстративної зображальності, вкраплювали в мелодико-тематичну тканину фортепіанної партії інтонаційні звороти, типові для народнопісенної лексики.

У процесі історичного поступу жанр сольної обробки набув свого розквіту у творчості М.Лисенка. Завдяки таланту, чутливому вловлюванню і швидкому накопиченню-синтезу музичних вражень, а також завдяки загальній культурі - глибокому знанню мови, історії, літератури - композитор зумів охопити різноманітні жанри фольклору, відчути взаємозв'язок їхніх образно-семантичних елементів, збагнути закономірності народного мелосу, ладогармонії, архітектоніки. Усе це багато дало йому для вироблення народних засад професіональної музики, її мовно-стильових законів.

М.В.Лисенко

М.Лисенко - один із небагатьох у європейському, зокрема, слов'янському, мистецтві композиторів, які наполегливо, в таких широких масштабах збирали і творчо опрацьовували фольклорний матеріал. Обробками народних пісень він займався від перших і до останніх днів своєї творчої діяльності. Лише для голосу з фортепіано ним оброблено понад 300 пісенних мелодій. Більшість із них була опублікована за життя автора (сьомий, останній, випуск "Збірника українських народних пісень" побачив світ у 1911 р.).

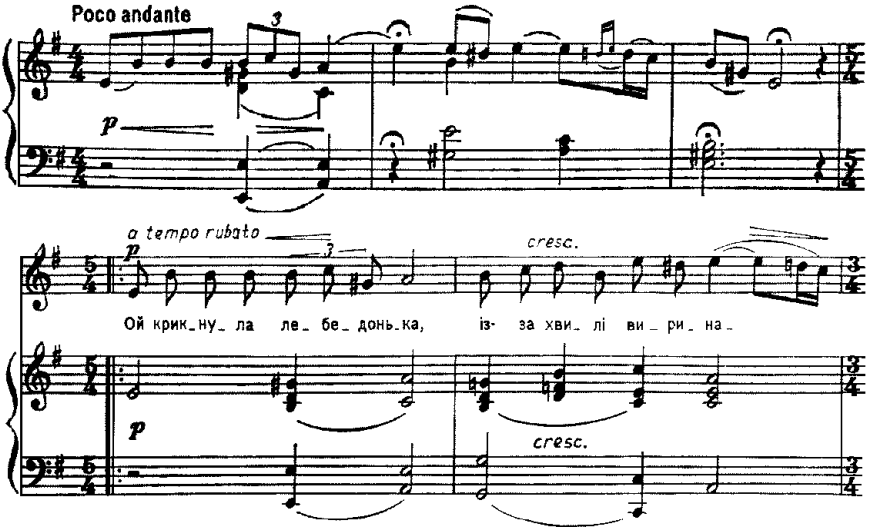
Як відомо, ще до вступу в Лейпцігську консерваторію (1867 р.) М.Лисенко підготував зошит обробок українських народних пісень. Це був результат не менш як трирічного активного опрацювання фольклорного матеріалу, вивчення існуючої музичної та теоретичної літератури. Нагромаджений слуховий досвід дозволив йому відібрати багато високохудожніх зразків із народнопісенної скарбниці, провести певну дослідницьку роботу щодо класифікації й варіантного порівняння пісень.

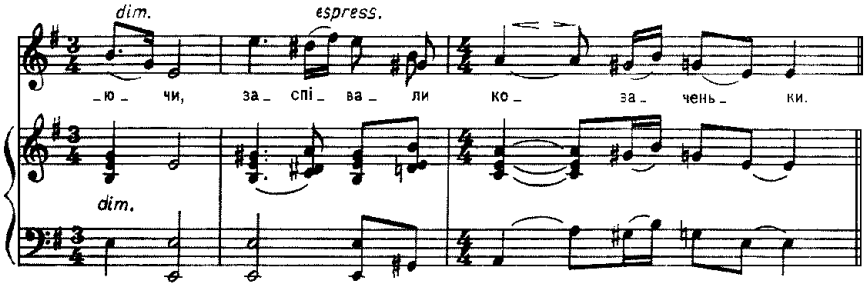
Не випадково, що лисенкові обробки виявляють особливості, характерні для розвитку цього жанру взагалі. З одного боку, композитор користується методом, за яким пісенний матеріал підпорядковується гомофонно-гармонічній фактурі в межах мажоро-мінорної системи (він домінує в піснях історичного, гімнічного та маршового характеру). З другого, дошукуючись ключових позицій, із яких виходять творці народних пісень, та усвідомлюючи закономірності музичної мови народу, митець поступово торував шлях музично-етнографічного підходу до пісні. Він виробив систему нових прийомів, що є наслідком практики - інструментального, сольного й хорового народного виконавства.

Глибоке відчуття ладового багатства фольклору дало композиторові необмежений простір для різнобарвного поліфункціонального й гармонічного тлумачення мелодичних структур. З цього погляду його обробки дають цінний матеріал для спостережень над збагаченням гармонічної мови композитора.

М.Лисенко досить широко використовував кварто-квінтові сполучення. Домінантовість із її напругою тяжінь переважає не тільки в заключних кадансах. Вона відіграє головну роль при тональних відхиленнях. Як правило, модуляційні переходи відбуваються через D_7. Велика питома вага також DD, трапляються D_7 із затриманою квінтою та альтернативними тонами. Нерідко модуляції відбуваються до тональностей побічних щаблів ("Ой крикнула лебедонька" - до IV щабля, "Та бодай тая степовая" - до VI щабля).

У пісні "Ой крикнула лебедонька" заслуговує уваги короткий вступ, в основу якого покладено перший тритакт мелодії. Концентруючи в цьому розділі твору експресію музичного висловлення, автор ніби запропонував власний пісенний варіант. Превалюючий наспів із типово заплачковими інтонаціями звучить загострено драматично, розкриваючи емоційний підтекст пісні, в якій ідеться про тяжкі втрати, що приносили із собою військові козацькі походи, про глибокі переживання людей, розлучених лихоліттям. Експонуючи пісенну тему, композитор разом із тим посилює суб'єктивні елементи образу. Звідси - сконцентрованість засобів художньої виразності в невеликому фортепіанному вступі, де особливої драматургічної пульсації набирають "роздріблені" мелізматичні мотиви та уповільнення руху на фермато із зупинкою на домінантовому звуці:

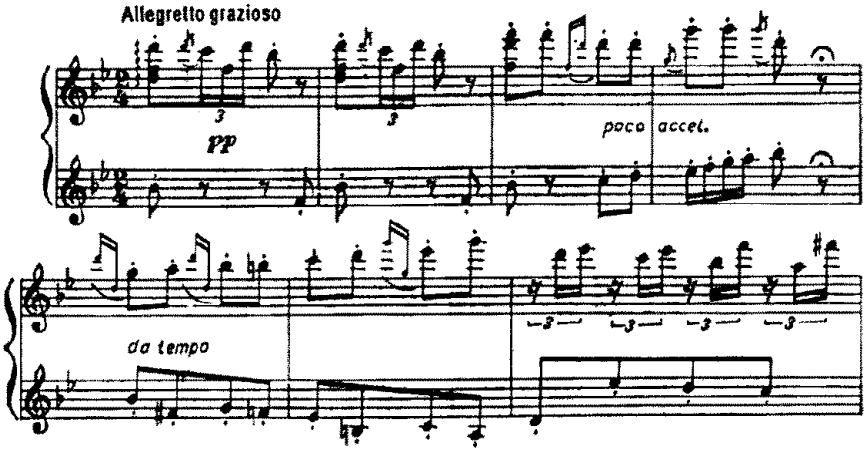


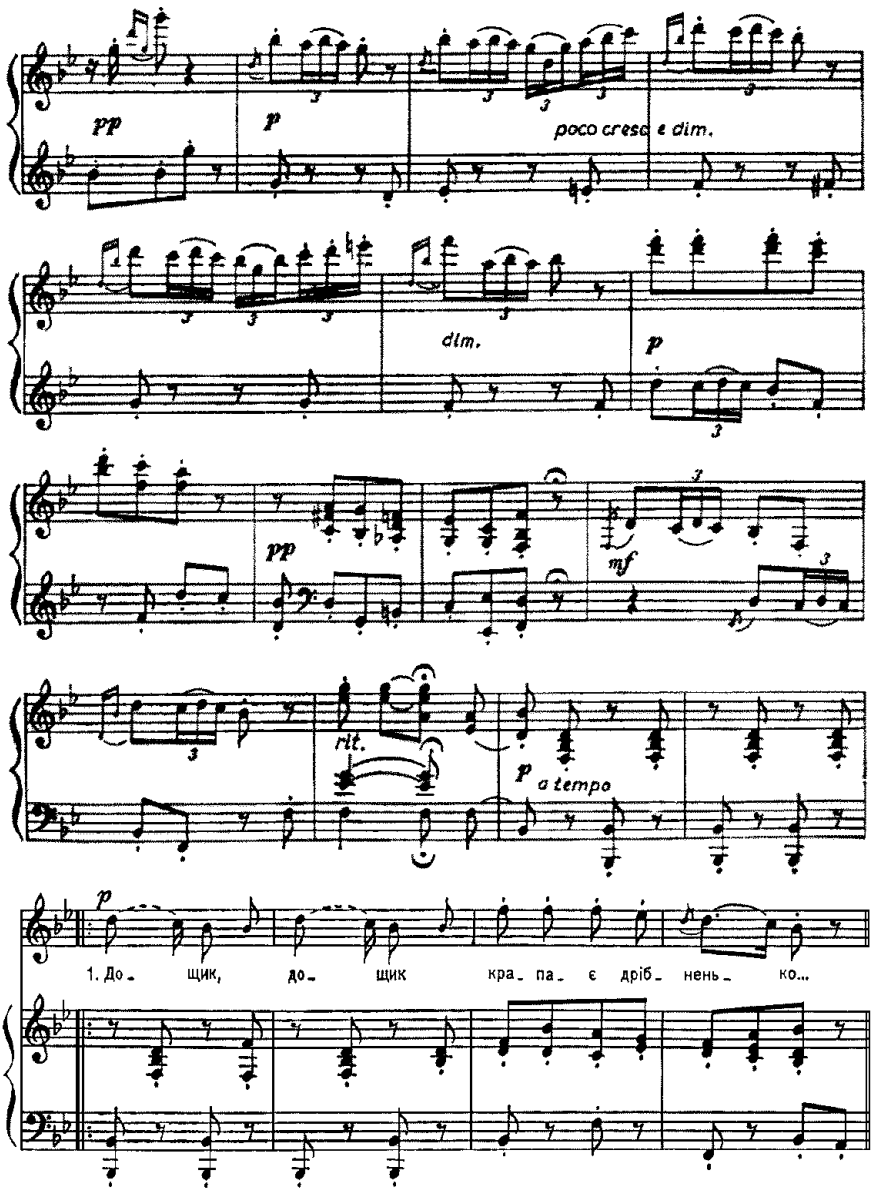


Активність авторської думки, відчуття динамічного розгортання конкретної художньої ідеї сприяли створенню обробок - музичних картин, в яких партія фортепіано набирає самостійного драматургічного значення і стає важливим носієм образності. Нові умови побутування народних творів, що виходили за межі домашнього музикування та нерідко звучали в публічних концертах, значною мірою зумовлювали обраний композитором тип обробки.

Майстерно виконано, наприклад, обробку пісні “Дощик”. Не затушковуючи народного колориту та щирої простоти образу, М.Лисенко засобами звукопису намалював яскраву вокально-інструментальну сценку. Скерцозно грайливий характер створюють “хореографічно” легкі пасажі, стрибки на staccato. Уся тканина рухлива, разом із тим надзвичайно прозора. В ній прослуховуються кожна фігура, кожен звук, що несе й певне образне навантаження, створюючи ілюзію капання дощових крапель (наприкінці пісні ті самі ходимотиви, подані в глибоких басах із відповідною агогічною позначкою fp, трансформуються у звукозображальне тупотіння миленького, який розсердився).

Токатний характер фортепіанного вступу, сповнений прозорих гармонічних барв і розмаїтих ритмічних фігур, сприяє виявленню формотворчого принципу, визначеному самою пісенною темою. Це - спрямування на постійне повернення оновлених ритмоінтонацій, їхній наскрізний розвиток:





Становлення національного стилю в українській класичній музиці - не лише творче засвоєння та відображення закономірностей народної музичної системи, а й розуміння філософсько-морального змісту ідей, пізнання гуманістичного начала, із яким культура кожного народу входить у світове мистецтво.

Усвідомлення художнього сенсу народних шедеврів розкрилось насамперед у тих обробках М.Лисенка, де потужна експресивність авторського висловлення, через яке масштабніше виявляється епічне узагальнення, утверджується позитивний народний ідеал. Такими, зокрема, є історичні пісні. В умовах самодержавного гніту збирати й популяризувати пісні про героїчні подвиги народу було виявом громадянської позиції митця. Обробляючи історичні пісні, котрі пам'ять поколінь зберігала протягом багатьох років, але які, за поодинокими винятками, не були зафіксовані, М.Лисенко тим самим вдихав у них друге життя, стверджував могутню творчу силу народу.

Вихідна позиція у його обробках і гармонізаціях - тлумачення мелодії пісні як образно-тематичного центру єдиної художньої композиції. Відштовхуючись від народної пісні, композитор, подає цілісну концепцію, де авторське "я" виявляється яскраво й стійко. В інструментальних вступах і заключеннях нерідко важливу роль відіграють ліричні відступи - мотиви роздуму, філософського або жанрово-характеристичного узагальнення. Звідси - формування тематизму, інтонаційно пов'язаного з народним першоджерелом, але достатньо самостійного, щоб передати авторську позицію в розкритті емоційно-образного тонусу.

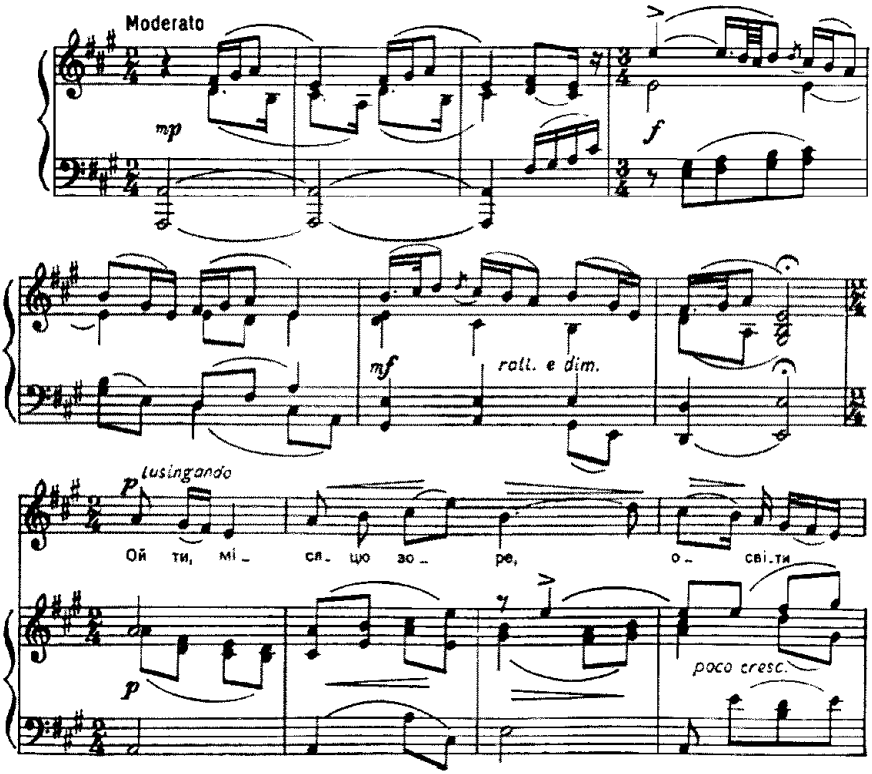
Лисенкові сольні обробки, починаючи від третього і закінчуючи останнім збірником, репрезентують нові тенденції у розвитку жанру. Усі гармонізації зрілого періоду становлять, за поодинокими винятками (зокрема, куплетно-варіаційної форми), стереотипні за композиційними ознаками побудови - із вступом і заключенням (останнє нерідко зовсім відсутнє). При цьому, композитор цілком відмовляється від вільних обробок-фантазій. Зате пишно розцвітає у нього палітра барв, якими митець користується для передачі усіх відтінків краси народного наспіву. Філігранна обробка деталей, розкриття емоційно-образних потенцій, що таїть у собі народна пісня, вражали сучасників. Виявлення оригінальних властивостей народнопісенного матеріалу (суміжнощабельності, прихованої імітаційності, торцевих і квартоквінтових гармоній), широке використання перегармонізацій, різних поліфонічних оточень, комплементарного ритму, сміливе поєднання мелодичних зв'язків акордів із функціональною динамікою мажоро-мінорної сфери - усе це свідчило про органічний синтез специфічно народного з елементами різних музичних систем, якими вже тривалий час користувалось професіональне мистецтво.

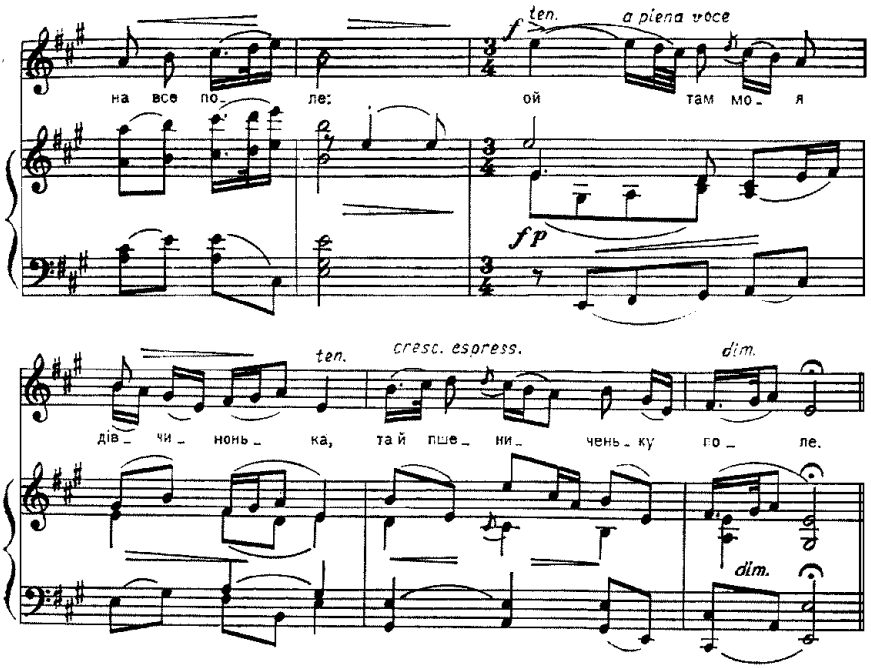
У збірниках середнього періоду композитор, як і у перших двох випусках, дбає про різноманітну тематику й усебічне жанрове охоплення. Він подає зразки обробок історичних (переважно козацького циклу), чумацьких, бурлацьких, жартівливих і побутових (про горе, кохання, родинне життя) пісень. У третьому випуску окремо виділено рубрику "Міщанські, ремісницькі пісні", представлену зразком пісні "Про Купер'яна". Четвертий випуск містить п'ять пісень із західноукраїнських районів, записаних композитором (серед них два варіанти пісні про народного борця проти соціальної нерівності - опришка Олексу Довбуша)

від І.Франка, який, за словами композитора, знав велику ціну народної етнографії і силу-силенну пісень та іншого музично-поетичного фольклору.

Особливо цікаві наспіви композитор записав від М.Загорської (Чернігівщина) та Г.Іщенко (Харківщина). В обробці їх виразніше застосовано поліфонізацію музичної тканини з характерною мелодизацією голосів у партії фортепіано. Так, наприклад, пісні “Ой ти місяцю-зоре” властиве поступове розгортання мелодії, що є ніби вивільненою енергією поетичного образу з його художніми паралелями, акцентуванням основної ліричної ідеї твору.

Варіантно-інтонаційні переходи від однієї тематичної ланки до іншої створюють гнучку лінію, до якої М.Лисенко приєднує фортепіанний супровід, що відзначається густим підголосковим мереживом і наспівною фактурою:





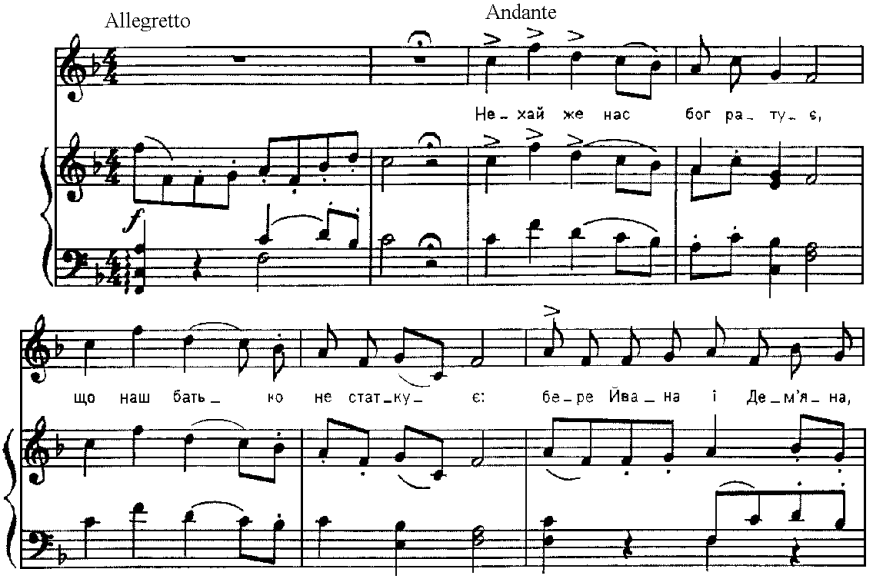
З тонким відчуттям конструктивних пропорцій М.Лисенко в невеликій дев'ятитактовій пісні зумів досягти значного розширення мелодичної фази, початок якої припадає на кінець першої половини твору. Автор переводить ущільнену фактуру до широкодіапазонного розташування голосів, переходячи від триголосся до чотириголосого розгалуження. На кульмінації ж твору знову з'являється змінена синкопована тема. Цікавим контрапунктом до головної пісенної теми проходить вона в одночасному ритмічному поєднанні з двома верхніми голосами в партії фортепіано. Утворюються звукові потоки, що рухаються в зустрічному напрямі. Функція подібного підголоска - розширення елементів руху.

У процесі вироблення й становлення нових форм взаємодії голосів М.Лисенко, зберігаючи органічну єдність структури, нерідко вводить нові, функціонально важливі мелодичні послідовності. Будучи похідними варіантами теми, вони набирають у його творах самостійного значення і сприяють поліфонічному зв'язку між окремими голосами протягом усієї композиції.

Наспів лисенкової обробки відзначається розгорнутою строфічною будовою з варіаційним повторенням фраз (на відміну від мелодії "Чайки", опублікованої М.Маркевичем у збірці "Южно-руські пісні з голосами", та близького до неї запису М.Мусоргського, де спостерігаємо точне повторювання поспівок). Характерними є також "схлипування" форшлагів та перемінний розмір. Це не сковує музичної думки, а навпаки, допомагає передати почуття нескін-

ченного горя матері-козачки, яка втратила своїх дітей.

Даючи характеристику найбільш показовим і новаторським гармонізаціям пісень М.Лисенка, слід також зупинитись на єдиній у своєму роді пісні "Про Купер'яна", що становить зразок куплетно-варіаційного циклу. Дотепна комічно-жанрова сценка передає деякі привабливі моменти з побуту ремісників-братчиків: слюсарів, музик, шевчиків, крамарів та інших "непростих людей", на чолі яких стоїть "Купер'ян - цехмейстер над соломою":



Сама мелодія пісні з досить яскраво виявленими рисами двочастинної репризної форми, із чіткою означеністю кадансових закінчень ніби включається у потік динамічного розгортання музичної думки. Наскрізної лінії розвитку автор досягає внаслідок варіаційної побудови. П'ятичастинна композиція одночасно формується в тричастинну структуру, де перший куплет виконує функцію та теми варіацій і вступу до простої тричастинності.

Намагаючись уникнути монотонності при повторенні однієї і тієї ж мелодії, композитор переносить усю увагу на фортепіанну партію. Удалими фактурними й ладогармонічними засобами він розкриває веселі характери та лагідний настрій чесної компанії, котрий, однак, блискавично зникає при наближенні "цехмейстерової" дружини.

Притаманні аранжуванням М.Лисенка формотворчі моменти свідчать про принципово важливі, новаторські для свого часу переосмислення народних елементів і давньокласичних структур. У його зразках сольних обробок народний наспів - істотний, але не єдиний образний центр. Завдяки активному введенню нового музичного матеріалу, що містить авторську думку, фольк-

лорна тема в обробках нерідко набирає широкого змістового узагальнення.

Ставлячи вивчення музичного фольклору на міцні історичні підвалини, композитор відкриває тим самим шлях до активного пізнання творчості народу та пошуків нових принципів опрацювання її зразків.

Не випадково творчий досвід М.Лисенка цікавив фольклористів Росії, Чехії, Болгарії, Югославії та інших слов'янських і неслов'янських країн.

Його обробки, що одержували всеслов'янський резонанс, відіграли значну роль у подальшому збагаченні музичної культури українського та інших слов'янських народів.

Як бачимо, розвиток жанру обробки для голосу з інструментальним супроводом (фортепіано) у другій половині XIX ст. позначений переходом від простих гармонізацій до більш розвинених форм, на яких позначились пошуки нових методів, прийомів і засобів виразності.

Філософія життя, громадські події, сприйняті крізь призму окремої індивідуальності, знайшли своє відображення і в пісенно-романсовій ліриці. Боротьба за секуляризацію в мистецтві, правдиве розкриття внутрішнього світу людини визначили напрям розвитку романсу як жанру. Він поступово наповнювався новим змістом, збагачувався тематично.

Швидкий процес визрівання й кристалізації професіонального романсу дістав певне завершення в XIX ст. На другу його половину припадає формування класичних рис українського солоспіву, пов'язане з іменем М.Лисенка. В камерно-вокальній творчості композитора музична образність набула глибокої типізації й художньої виразності.

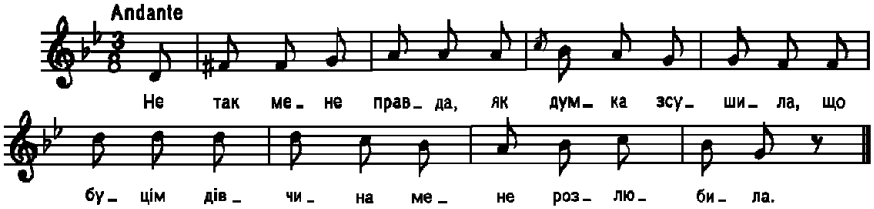
Попередниками М.Лисенка в галузі пісенно-романсової лірики можна вважати С.Гулака-Артемовського, а також П.Сокальського.

Незважаючи на те, що із сольних творів С.Гулака-Артемовського відомо лише дві пісні на народні слова - "Спать мені не хочеться" та "Стоїть явір над водою (приписуваний йому романс "Я говорил тебе" на слова М.Лермонтова не знайдено), вплив його мистецького доробку на сучасників і композиторів наступних поколінь був незаперечним і активним.

Тенденція демократизації музичного мистецтва відбилась у романсах П.Сокальського, що відзначаються образною й жанровою різноманітністю (вальс, застольна пісня, балада, східна арія, російська пісня, дума). У більшості солоспівів (їх усього 40) композитор в інтерпретації поетичних образів наслідував традицію російської вокальної лірики першої половини XIX ст. Це помітно насамперед у музичній декламаційній манері висловлення, пов'язаній з композицією вірша, його ритмічними особливостями. Віддавши данину романтичним настроям, П.Сокальський однак пішов шляхом поглибленого проникнення в народну музику, що позначилось на вокальних творах на слова Л.Глібова та Т.Шевченка.

Першим твором П.Сокальського, написаним на український текст, вважається "Малоросійський романс" ("Не так мене правда, як думка зсушила") на

слова Л.Глібова (1861 р.). Інтонаційно-стильовим джерелом його стала сфера української міської пісні-романсу з її елегійністю, спокійною течією широкоплинної мелодії:



Окрему групу у творчості композитора становлять романси-пісні на тексти Т.Шевченка - “Утоптала стежечку”, “Полюбила молодого козака дівчина” (обидва датуються 1862 р.) і “Дума”. Уперше музичну інтерпретацію поезії великого Кобзаря митець здійснив під час перебування в Петербурзі (1861-1863 рр.).

Зв’язок з епічними жанрами українського фольклору та музичним матеріалом міського побутового романсу особливо відчутний у “Думі”. В основі тексту - уривок із другої глави поеми “Катерина” Т.Шевченка, перекладений М.Гербелем і вміщений у журналі “Русское слово” (1860 р., № 9).

Мелодика романсу відзначається стійким типом наспівної, емоційно-стриманої декламації, характерної для елегії. У процесі розгортання музичного матеріалу, особливо у фортепіанних епізодах із типовою для кобзарського виконання перегрою та наслідуванням мотивів, відчувається зв’язок із народними думами.

У своїх солоспівах П.Сокальський упритул підійшов до музичного висловлювання, спертого на самобутню народну музичну мову і яке, власне, формує всі найважливіші компоненти твору. Проте відкрити цей, здавалося б, легкий і природний засіб спілкування із широкою аудиторією, усім народом судилось іншому українському композиторові - молодшому сучасникові П.Сокальського - М.Лисенкові, який уже в перших зразках вокальної лірики виявив майстерне поєднання прийомів народної та професіональної музики з індивідуальним сприйняттям життєвих явищ.

Романси М.Лисенка, написані у кінці 60-х рр. після тривалої та грунтовної роботи над обробками народних пісень, стали відправним пунктом у подальшій еволюції української камерно-вокальної культури.

Вірші Т.Шевченка знайшли в особі М.Лисенка достойного інтерпретатора. Композитор широко також використав тексти своїх сучасників - І.Франка, М.Старицького, Лесі Українки, О.Олеся, В.Самійленка, М.Вороного, Дніпрової Чайки та ін. Його приваблювали також поетичні образи Г.Гейне, А.Міцкевича, С.Надсона.

Музично-звукова основа, від якої відштовхувався М.Лисенко, була широка й різноманітна. Як музикант-професіонал він формувався на творах західноєвропейських композиторів класичного й романтичного спрямування, доб-

ре знав творчість М.Глінки. Молодий композитор не мав можливості безпосередньо від того чи іншого педагога перейняти традиції української композиторської школи, тому ставив за мету не лише збагатити камерно-вокальний репертуар, а й реалізувати ідейно-художні задуми в нових стильових нормах.

Перші романси ним написані під час навчання у Лейпцігській консерваторії ("Туман, туман долиною", "Ой одна я, одна", "Над Дніпровою сагою"). Вони започаткували монументальний цикл "Музика до "Кобзаря" Т.Шевченка", що складався із солоспівів, ансамблів та хорових творів і охоплював сім серій.

Усього на тексти геніального поета М.Лисенко написав 54 романси (три з них не ввійшли до циклу "Музика до "Кобзаря" Т.Шевченка").

Композитор фактично подав портретну галерею людей з народу. Показав різноманітний душевний стан, у життєвих конфліктах, соціально-історичних ситуаціях. Звідси - широкий тематичний діапазон солоспівів: від філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру, до психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

Пісенні вірші він інтерпретує переважно у формах, що наближаються до фольклорних: "Туман, туман долиною", "Ой стрічечка до стрічечки", "Якби мені черевички", "У перетику ходила". Від народної балади, але з внесенням архітектонічних елементів, що йшли від поширеного й улюбленого у композиторів-романтиків жанру,- романс-балада "У тієї Катерини".

До цієї ж групи творів наспівного характеру, яким митець дав своє тлумачення, належать зразки музичних пейзажних замальовок "Садок вишневий", "У гаю, гаю вітру немає" та ін.

Окреме місце в лисенковій шевченкіані посідає романс для меццо-сопрано "Якби зустрілися ми знову". Написаний у традиціях камерно-романсової лірики, він може правити за приклад проникливого відтворення в музиці інтимних почувань.

У "Музиці до "Кобзаря" Т.Шевченка" М.Лисенко виробив художньо-стильові принципи, засновані на характерних для класичної та романтичної музики мовних нормах, у синтезі з ладовими, ритмо-інтонаційними, формотворчими особливостями українського фольклорного словника.

На його романсовій творчості можна простежити не лише еволюцію індивідуального стилю композитора, а й провідні тенденції розвитку українського романсу. Творче переосмислення народного та професіонального, нові цікаві знахідки набрали у М.Лисенка класичних форм, що засвоювали й розвивали згідно зі своїми естетичними уявленнями митці наступних поколінь.

Під час роботи над "Кобзарем" М.Лисенко не міг обминути гострохарактерних, складених у народнопісенних ритмах поетичних мініатюр типу "Ой стрічечка до стрічечки", "У перетику ходила", Якби мені черевики", "Утоптала стежечку", "Навгороді коло броду" та деякі інші.

Романси, написані на ці вірші, становлять окрему групу. В них композитор звертається до жанровості як засобу характеристики. У музиці романсу

“Ой я свого чоловіка” розкрито драму бідняцької сім’ї, де мати - п’яниця. Майстерно перетворені інтонаційно-ритмічні особливості гопака й козачкових мелодій набирають у ньому значення виразного чинника контрдії та підкреслюють страшну життєву правду.

Спираючись на історичні пісні та думи з їхньою високорозвиненою системою засобів виразності, М.Лисенко вперше знайшов оригінальні прийоми драматизації музичних образів. У солоспівах типу “Ой чого ти почорніло”, “За думою дума”, “Гомоніла Україна”, “Свято в Чигирині” композитор виробив властивий його творчому методу вільний розспів поетичних строф з утвердженням форм наскрізного розвитку.

З появою творів М.Лисенка на історичну тематику в українській романсовій музиці сформувались нові жанрово-стильові прикмети. Це - насамперед переключення пісенного засобу висловлювання у речитативно-аріозний, часом навіть експресивний, драматизований.

Новаторським виявилось утвердження жанрової композиції - романсу-драми, що сприймається розгорнутою вокально-інструментальною картиною (“У неділю вранці рано”, “За думою дума”).

Серед вокальних творів другої серії “Музика до “Кобзаря” Т.Шевченка” - солоспів “Свято в Чигирині” (“Гетьмани, гетьмани”) позначений скульптурно виразною образністю. Це справжня музично-драматична сцена, а роль фортепіанного супроводу настільки значна, що дозволяє розглядати інструментальну партію як художньо рівноправну із сольною.

Вокальна мелодія солоспіву зосереджено драматична, величава. Її виразна початкова фраза лягла в основу лейтмотиву, через який розкривається патріотична ідея в опері “Тарас Бульба”.

У солоспівах 70-х рр. М.Лисенко йде шляхом монументалізації жанру. Його романси-монологи відзначаються глибиною музичної думки, широким диханням, динамікою розвитку. Піднесений і пристрасний тон надає їм рис поемності. А динамічність у розумінні синтезування й розширеного тлумачення структурно-драматургічних принципів фольклорної та професійної музики зумовлювала новаторське ставлення композитора до самого жанру солоспіву як вокальної концертної п’єси.

Мелодико-декламаційний принцип, за яким здійснюється становлення музичного образу, знайшов подальше застосування, зокрема, у вокальних творах на слова Г.Гейне в перекладі Лесі Українки та М.Славинського. Дванадцять романсів і два дуети композитора, написані переважно на тексти з циклу німецького поета “Ліричне інтермеццо”, становлять єдиний вокальний цикл (1893 р.).

Кожна мініатюра - це короткий, стислий “запис”, що передає один настрій, душевний порив або відтінок почуття. Скріплені певною логікою думки, наскрізним драматургічним розвитком, вони сприймаються як епізоди життєво хвилюючої розповіді про нерозділене кохання, високе почуття. Істо-

рія того кохання починається від зародження першого юнацького почуття в “чудовий май” і закінчується тяжкими хвилинами розлуки (“Коли розлучаються двоє”), усвідомленням того, що все минуло, як тяжкий сон (“У мене був коханий, рідний край”).

Своєрідну експозицію й зав’язку становлять два романси - “Коли настав чудовий май” і “Чого так поблідли ті рожі ясні?”.

Перший твір - один із небагатьох романсів, де панує світлий, безжурний настрій. Пісня закоханого серця злилась з ароматом квітів, із співом пташок. Музика приваблює щирою схвильованістю й безпосередністю. Цього композитор досягає насамперед вокальною мелодією, що будується короткими фразами з характерним затактовим рухом вісімок і проспіваною довгою нотою на першій долі такту.

Драматургічну зав’язку становить романс “Чого так поблідли ті рожі ясні?”. Щастя розбите: кохана покинула, зрадила. Порівняно з попереднім твором цей романс глибший за психологізмом. Він і побудований складніше: емоційного напруження композитор досягає завдяки секвенційному піднесенню пластичних, лірико-схвильованих запитальних фраз (“Чого у зеленій траві запашній блакитні фіалки смутні? Чого жайворонок так сумно співа?..”).

Продовженням драматичної лінії у циклі є романси “З мого тяжкого суму” і “Не жаль мені” (у перекладі Лесі Українки).

Високохудожня мініатюра “З мого тяжкого суму” свідчить не лише про тонке проникнення композитора у світ поетичних образів, а й про високу майстерність у передачі психологічного заглиблення, втіленого в простій і лаконічній формі.

Незважаючи на те, що романтично-схвильована музика німецького композитора Р.Шумана приваблювала українського митця (а в деяких творах, наприклад, баладі “В розкішній красі таємничій”, “шуманізм” особливо відчутний), у романсі “Не жаль мені” М.Лисенко прагнув знайти власну манеру висловлювання.

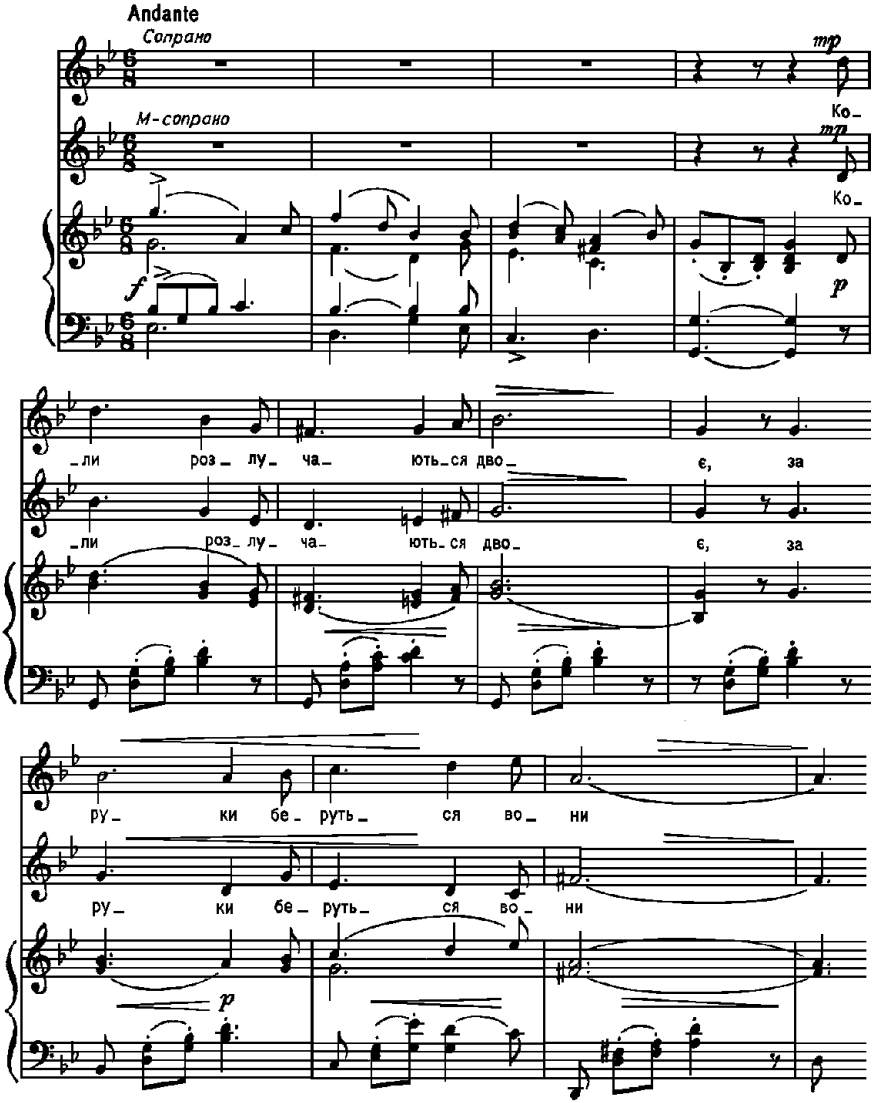
В музиці провідний настрій тривоги передано через розвиток декламаційно виразної мелодії. У кульмінації вона набирає розспівності (із типовим для лисенкового мелосу висхідним ходом по звуках розкладеного секстакорду та пощабельним спадом від субдомінанти до тоніки). Колючі, хроматично ускладнені акорди (альтеровані тризвуки, септакорди, нонакорди) значною мірою драматизують музичний розвиток.

Певним завершенням лінії драматичного нагнітання є дует “Коли розлучаються двоє” (у перекладі М.Славинського). Розквітле в чудовому травні почуття завершилось тяжкою втратою. Зосталися лише спогади і тяжка у своїй реальності самотність.

Композитор написав дует у тональності однойменного мінору по відношенню до соль мажору, в якому звучав перший романс “Коли настав чудовий май”. Це, з одного боку, скріплює сюжетну лінію циклу, з другого - вносить

драматичний контраст.

Елегійний настрій поетичного першоджерела викликав у композитора асоціації з типовими для української пісні-романсу лексикою, прийомами мелодичної побудови. Мінорний лад, м'які, навіть інколи з підкресленою чуттєвістю інтонації, ритмічний малюнок із плавним баркарольним рухом - це притаманне побутуючій музиці:



Епілогом, що логічно завершує цикл, сприймається дует “На півночі, на кручі”, а його символікою роз’єднаних, самотніх людей - сосни й кипариси. Тонко зроблений у професіональному відношенні, він відзначається гармонійним поєднанням двох мелодичних ліній, прозорою фактурою, національним українським колоритом.

Отже, всі композиції на слова Г.Гейне об’єднані ідейно-сюжетним стрижнем. М.Лисенко досяг значної художньої сили у передачі узагальненого настрою поетичного першоджерела та окремих психологічних деталей. Позначена благородством і стриманістю вияву почуттів, пошуками нових технічних прийомів, музика композитора на слова німецького поета свідчить про розширення образно-виражальної системи, що плідно позначились на подальшому розвитку української камерно-вокальної творчості.

У кінці XIX ст. в поезії та музиці досить виразно виявилось тяжіння до лірико-психологічного змісту, яке стимулювало звернення до тем і сюжетів, пов’язаних із долею одного або небагатьох героїв. Цим шляхом, зокрема, намагався йти автор Української симфонії М.Калачевський, у творчому доробку якого є зразки романсової музики. З невеликої кількості вокальних творів, що дійшли до нас, - 16 романсів на тексти російських поетів М.Лермонтова, І.Нікітіна, П.Вяземського, А.Голенищева-Кутузова та інших.

Наспівно-декламаційна мова вокальної творчості М.Калачевського пов’язана з інтонаційною сферою народно-побутового романсу (“Серенада” без зазначення автора тексту). Подекуди відчуваються впливи окремих композиторів, наприклад, М.Глінки (“Не зваблюй ти мене красою” на слова М.Лермонтова). З П.Чайковським українського композитора зближують спільна для деяких романсів меланхолійна настроєність й звернення до побутуючих інтонацій. Однак у романсах українського митця відсутні загострений драматизм й широкий мелодичний розворот, притаманні кращим психологічним творам П.Чайковського.

У невеликій групі вокальних творів композитора особливе враження справляє глибокий за настроєм психологічний романс “Заступом копана яма глибокая” на слова І.Нікітіна, в якому своєрідно розвиваються традиції камерно-вокальної лірики Ф.Шуберта. В українській вокальній музиці того часу - це, мабуть, найпесимістичніший і найгнітючіший за настроєм солоспів, який можна назвати романсом-сповіддю. Разом із тим породжує у слухача настрій протесту проти тяжкої існуючої дійсності.

За характером обдарування та розробкою емоційно-психологічних тем у романсовій творчості близько до нього стоїть О.Нижанківський - також людина нелегкої долі, яка в силу соціальних умов не змогла стати музикантом-професіоналом і повністю віддати себе улюбленому мистецтву.

Подібно до М.Лисенка митець розглядав камерно-вокальну музику як ефективний засіб виховання художньо-естетичних смаків слухачів. Не випадково його кращі солоспіви постійно перебували в репертуарі не лише люби-

телів, а й видатних співаків - О.Мишуги, С.Крушельницької та ін.

Одним із кращих творів О.Нижанківського вважають романс “І молився я”, присвячений С.Крушельницькій. За образним складом цей вірш О.Кониського, на який написано музику, перегукується з поезією “Ой одна я, одна” Т.Шевченка, хоча й поступається перед нею художньою майстерністю. У солоспіві йдеться про тяжку долю сиротини, якій у житті залишилась лише тяжка під’яремна праця.

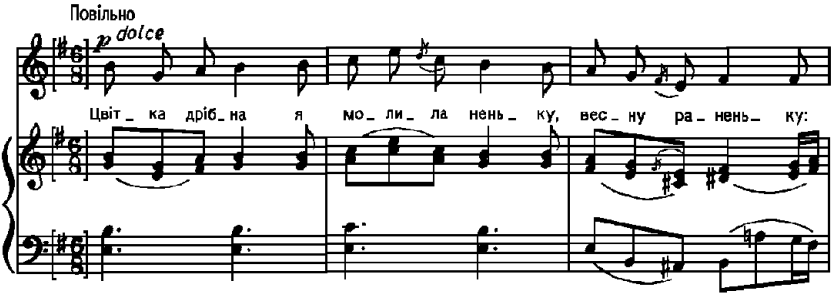
Якщо побудова лисенкового романсу “Ой одна я, одна” наближається до народної пісні, то О.Нижанківський у своєму творі відштовхується від аріозних зразків вокальної музики, створюючи розвинений лірико-драматичний монолог. Останній складається з трьох великих розділів, що динамізуються, сприяючи тим самим напруженню цілого твору.

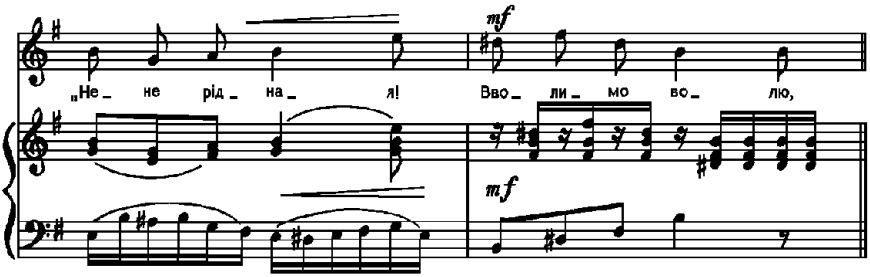
Індивідуальною художньою манерою позначені творчі починання Д.Січинського, С.Людкевича, Я.Лопатинського та інших митців. На кінець XIX ст. припадають їхні романси - лірико-елегійні за настроєм, нескладні за формою. У Д.Січинського - це “У гаю, гаю” (1888 р.) на текст Т.Шевченка та “Скільки дум тут переснилось” (1891 р.) на слова У.Кравченко, у С.Людкевича - “Сирітка” (“Ой бідна ж я сиротинка”) на власний текст, “Ти, як квітка”, “Кождим вечором царівна” на слова Г.Гейне (прибл. 1898-1900 рр.), у Я.Лопатинського - “Давня весна” (1887 р.) на слова Лесі Українки.

Кожний з названих композиторів здобув професіональну освіту й у своїй творчій праці плідно розвивав закладені М.Лисенком підвалини української національної музики.

Вплив його традицій трохи пізніше позначився й на музиці В.Сокальського, який у 1890-ті рр. почав свій творчий шлях солоспівами на тексти російських та західноєвропейських поетів.

У широкий потік пісенно-романсової лірики вливались численні солоспіви, основною сферою розповсюдження яких були домашнє музикування та любительські концерти. Серед таких творів можуть бути названі пісня-романс “Згадка щастя” В.Матюка на текст І.Гушалевича, кілька романсів на слова Г.Гейне (“Прощальна пісня”, “Ой плакав я впросонню”, “Ти маєш брильянти й перли”). Кращим вважається романс “Веснівка” (“Цвітка дрібная”) на слова М.Шашкевича. Написаний в улюбленому композитором шестидольному метрі, твір відзначається гнучкою наспівною мелодією, через яку передано весняно-просвітлений настрій:





Так само, як і твори В.Матюка, технічно вправні, хоч і нескладні за фактурою, пісні-романси А.Бігдая (із “Кобзаря” Т.Шевченка - “Тополя”, “Ой сяду я під хатою”, “Навгороді коло броду”), пісні Є.Купчинського, зокрема, “Доля” на слова Т.Шевченка та “Моя пісня” на слова М.Бачинського, романси Л.Горєлова (наприклад, “Як буря у лісі” на текст М.Старицького), твори М.Кропивницького та ін.

Окрему групу становлять твори композиторів-аматорів “польсько-українського напрямку”, за визначенням М.Лисенка - В.Заремби, Д.Бонковського, А.Шашкевича та ін., що стали популярними і виконувались нерідко як народні пісні. В.Заремби, наприклад, написав 30 творів для голосу з фортепіано на слова Т.Шевченка (кращі з них - “Утоптала стежечку”, “Якби мені мамо, намисто”, “Якби мені черевики”, “Чого мені тяжко” та ін.). Композитор об’єднав їх у дві серії музики до “Кобзаря” Тараса Шевченка. Відзначаються вони простотою технічних засобів, однохарактерною інтонаційною сферою.

Автор відомих пісень-думок “Гандзя цяця молодиця”, “Карі очі” Денис Бонковський. Складав пісні українською мовою і на власні мелодії (сам не записував, а звертався за допомогою до знайомих музикантів). А.Шашкевич так само писав тексти українською мовою і добирав до них музику. Створена ним пісня “Над Ятраньом” поширилась по всій Україні, популярною в Галичині була пісня “Нам на горі крута вежа”, а також пісні-романси Л.Александрової, дочки харківського поета В.Александрова (“Дивлюсь я на небо” та ін.).

На творах цієї групи композиторів не важко простежити, як музично обдаровані люди, засвоюючи елементи української міської пісенності, розкривали психологію та душевний світ сучасників. Щирість у передачі почуттів, мелодійність музики приваблювали шанувальників співу. Те, що твори авторів-аматорів увійшли в народну музичну свідомість, свідчить про тонко схоплені особливості музично-поетичного стилю народної пісні-романсу. Розвиваючись паралельно з професіональним романсом і зазнаючи часом його впливу, й сама ставала художньо-лексичним грунтом для вокальної лірики композиторів-професіоналів.

Таким чином, український солоспів у другій половині XIX ст. пройшов складний процес формування визначальних жанрових рис. Розвиваючись в умовах міської культури, він набув яскраво виявлених класичних ознак унаслідок

схрещення та творчої трансформації народної пісенності (селянського фольклору й міської пісні-романсу) і лексики, виробленої у професіональній музиці.

З вузькокамерного жанру, що задовольняв потреби домашнього музикування, він досить швидко перетворився на мобільний, доступний за змістом і формою жанр камерно-вокальної творчості. Кращі романси звучали з концертної естради, сприяли вихованню художньо-естетичних смаків слухачів. У загальній панорамі мистецтва другої половини XIX ст. український романс із його новаторськими образно-тематичними та художньо-стильовими тенденціями ставав одним із показників професіональної зрілості української композиторської школи, що зробила вагомий внесок у загальний розвиток камерно-вокальної музики.

Розділ 3. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ВИКОНАВСТВО

3.1. Музично-драматичний театр

Розвиток українського музично-драматичного театру Наддніпрянщини другої половини XIX ст. можна умовно поділити на кілька етапів. Так, перший, охоплюючи 60-70-ті рр., характеризується передусім поширенням та активною діяльністю аматорських гуртків, які становили грунт для зростання виконавських сил, утвердження форм музично-драматичної творчості.

У 1876-1881 рр., коли українські вистави, заборонені царським урядом, майже зникли зі сценічного репертуару, відбувається значне гальмування музично-театрального життя.

Наступна фаза починається з 1882 р., коли на мистецьку арену виходять професіональні драматичні трупи, організовані корифеями українського театру М.Старицьким, М.Кропивницьким, М.Садовським, П.Саксаганським. Без перебільшення можна стверджувати, що вони стали рушійною силою театрального життя, визначили його ідейно-художній рівень і стильове спрямування. Правда, певну роль відіграють у театральному русі того часу й невеликі за складом артистичні колективи інших антрепренерів.

У другій половині XIX ст. творча діяльність аматорського та професіонального театрів мала багато спільного. Це, зосібна, виявилось в однаковому репертуарі та інтенсивному обміні артистичними силами. Характерно, що й аматорські, і професіональні трупи відзначались виразним спрямуванням, закладеним у національних традиціях: у тій чи іншій формі театр завжди являв важливу ланку української музичної культури, сприяючи росту музичних кадрів і формуванню музичних жанрів.

... Варто відзначити і таку деталь: унаслідок активізації демократичного руху аматорський театр розвивався в другій половині XIX ст. досить інтенсивно. Його вистави влаштовувались найчастіше з благодійною метою: на під-

могу вбогим, студентам, народним недільним школам тощо. На початку 60-х рр. такі спектаклі відбувались у Києві, Одесі, Харкові, а також менших містах - Гадячі, Кременчуці, Чернігові.

Цікаво, що усі відомі аматорські театральні гуртки, що діяли в Україні, були музично-драматичними. Вони нерідко виникали на грунті домашнього музикування або ж при невеликих хорових об'єднаннях. Організаторами таких театрів ставали, як правило, люди музично обдаровані й освічені; до складу виконавців входили добрі співаки, кваліфіковані диригенти. Ставились переважно п'єси музичного характеру - українські та російські водевілі: "Школьный учитель", "Что имеем - не храним, потерявши - плачем", "Сатана в бочці, або Кум-мірошник", "Запропащенна, або Лихого діла господь не потерпить" тощо. Особливо часто виконувались "Наталка Полтавка" І.Котляревського та "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка. Нерідко постановкою цих двох творів й обмежувалась діяльність аматорів. Наприклад, виставами "Наталка Полтавка" і "Сватання на Гончарівці" почав і закінчив своє існування у 1861 р. аматорський театр при недільній школі у Полтаві (засновник - учитель В.Лобода, один з учасників - письменник О.Кониський).

Активну музичну діяльність розгорнув аматорський театр, організований Л.Глібовим у Чернігові при "Товаристві, кохаючому рідну мову" (1861-1866 рр.). Найвидатнішу роль у ньому відіграв О.Маркович, відомий фольклорист і збирач народних пісень. Під його керівництвом місцевими аматорами поставлено "Наталку Полтавку" у нових музичній редакції й оркестровці. Її вистави (прем'єра відбулась 12 лютого 1862 р.) проходили з великим успіхом, чому сприяли свіже звучання партитури, а також вдалий підбір виконавців. Так, роль Наталки виконувала О.Шрамченко, Терпилихи - П.Глібова, дружина письменника, Петра - тенор Г.Паливода, Возного - М.Кальчевський, Виборного - П.Борсук. Серед артистів-аматорів особливо виділявся продуманим трактуванням ролі Миколи та співацьким хистом лікар і відомий етнограф С.Ніс. До речі, "Наталку Полтавку" чернігівські аматори ставили кілька разів причому майже в незмінному виконавському складі. У 1863 р., наприклад, особливий успіх випав на долю нової виконавиці головної ролі - Меланії Загорської-Ходот, обдарованої співачки, котра знала багато народних пісень і від якої М.Лисенко записав чимало оригінальних мелодій. Не випадково, аматорські музично-драматичні гуртки ставали школою, де формувались акторські й творчі таланти багатьох видатних діячів української сцени. Так, у містечку Бобринці аматорські спектаклі започаткувала з 1856 р. сім'я майбутнього корифея українського театру М.Кропивницького, мати якого була кваліфікованою піаністкою та вчителькою гри на фортепіано. Ці вистави мали виразно музичне спрямування. "Репертуар, - згадував М.Кропивницький, - був більше співочий: "Сватання на Гончарівці", "Наталка Полтавка", "Кум-мірошник", "Іди, жінко, в солдати", "Москаль-чарівник" … Номера співали під акомпанемент фортепіано, акомпанувала мати, а в антрактах грали мате-

рині учениці”.

Спектаклі бобринецьких ентузіастів активізувались, коли до них прилучився у 1863 р. М.Кропивницький, який замолоду виділявся неабияким акторським і музичним талантом. У 1863-1864 рр. вони поставили понад 40 найрізноманітніших п’єс.

У кінці 60-х рр. в Єлисаветграді осередком театрального життя стала сім’я Тобілевичів (брати Іван, Микола, Панас та сестра Марія). Разом із ними співпрацював М.Кропивницький, оселившись у місті. Зближенню майбутніх корифеїв української сцени сприяло поряд з іншими факторами й спільне музикування; співи, участь в інструментальному тріо, де М.Кропивницький грав партію першої скрипки, І.Тобілевич - другої, а М.Тобілевич - віолончелі, а репертуар складали розкладки народних пісень, зроблені М.Кропивницьким.

Ще одним музичним осередком у місті був хор безплатного ремісничо-грамотного училища, де згодом виникло “Артистичне товариство” під керівництвом І.Тобілевича.

Спектаклі користувались великою популярністю. Єлисаветградський театр вирізнявся серед інших аматорських труп систематичністю вистав, цілеспрямованим, постійним розширенням репертуару.

Діяльність гуртка стала, зокрема, стимулом для написання П.Ніщинським, який перебував з аматорами Єлисаветграда в тісних творчих стосунках, “Вечорниць”. Часто приїжджаючи до цього міста, він брав участь у домашніх музичних вечірках Тобілевичів. У 1875 р. у шевченківські дні аматори поставили з благодійною метою кобзаревого “Назара Стодолю”. Як уставна сцена до п’єси вперше виконувались “Вечорниці” П.Ніщинського. У спектаклі були зайняті кращі сили товариства - Марко Кропивницький, брати Іван та Микола Тобілевичі, Марія Тобілевич. Виконання “Вечорниць” із їхніми розгорненими вокальними партіями, складними хоровими епізодами - переконливе свідчення високої музичної культури аматорів-виконавців.

Аматорський театр займав чільне місце в культурному житті Києва, насамперед студентів університету, де в 60-х рр. навчався М.Лисенко. Майбутній композитор цікавився театральною справою, брав активну участь в організації спектаклів. Так, 20 січня 1862 р. у приміщенні міського театру силами студентів ставились п’єси О.Островського “Бедность не порок” (за участю університетського хору) та М.Гоголя “Женитьба”. В останній роль відставного піхотного офіцера Анучіна виконував майбутній композитор.

Як правило, організовані студентами вистави мали музичний характер і нерідко супроводжувались хоровими концертами. Наприклад, 26 лютого 1864 р. на шевченківські роковини ставилась “Наталка Полтавка” і два дивертисменти - “Чумацький табір” та “Вулиця”. Перший складався з хорових обробок ряду народних пісень.

М.Лисенко і М.Старицький ініціювали об’єднання аматорів театрального мистецтва поза стінами університету. Ентузіасти не лише плекали сценічну

музику, а й стимулювали музично-драматичну творчість. Так, скажімо, з'явилась переробка п'єси Я.Кухаренка "Чорноморський побит на Кубані" на оперету. М.Старицький написав відповідне лібретто, а М.Лисенко - музику. У такій редакції "Чорноморці" в 1872 р. були двічі поставлені у світлиці Ліндфорсів і здобули загальне схвалення.

Успіх "Чорноморців" надихнув аматорів на поповнення музичного репертуару: М.Старицький і М.Лисенко почали працювати над створенням оперети "Різдвяна ніч" (за М.Гоголем). Спочатку вона складалась лише з двох актів і ставилась у домашніх умовах тих самих Ліндфорсів. Згодом автори переробили твір на оперету в чотирьох діях і вирішили поставити у міському театрі.

Переважну більшість виконавців "Різдвяної ночі" становили учасники хору М.Лисенка - студенти та семінаристи. Хор був численний (налічував понад 50 чоловік), прекрасно зіспіваний. Його професіоналізм і провідна роль в одній з перших українських музичних постановок - явище знаменне. Це було яскравим підтвердженням особливостей національної оперної школи, намаганням зобразити народні характери, тяжіння до розгорнених і дійових хорових сцен. Цікаво, що серед учасників хору М.Лисенко знайшов і більшість виконавців головних ролей.

До оригінальних сторінок аматорського музично-театрального життя Києва належить постановка трагедії В.Шекспіра "Гамлет" в українському перекладі М.Старицького (1879 р.). Відбувалась вона на квартирі у М.Лисенка, в будинку Мозера на Хрещатику (публічні українські вистави уже на той час заборонялись).

У 80-ті рр., коли на мистецький кін виступив професіональний український театр, аматорські гуртки спорадично продовжували свою діяльність, зберігаючи попередній музично-драматичний характер. Нерідко аматори і професіональні сили об'єднувались для здійснення спільних вистав. Такою була, наприклад, постановка на початку 1882 р. у Полтаві "Наталки Полтавки", організована М.Кропивницьким, М.Старицьким і місцевими ентузіастами драматичного мистецтва.

Мабуть, не погрішимо проти істини, коли скажемо: аматорський театр у другій половині XIX ст. дав паростки професіонального музично-драматичного мистецтва. Він широко пропагував українську пісню, музику, сприяв появі нових музично-драматичних творів українських композиторів.

... Найвищим щаблем в українському театральному мистецтві другої половини XIX ст. стала діяльність професіональних драматичних труп, очолюваних М.Кропивницьким, М.Старицьким, П.Саксаганським і М.Садовським. Театр корифеїв у значній мірі виконував функції відсутньої на той час української оперної сцени, ставши активним пропагандистом творчості українських композиторів і відігравши істотну роль у розвитку музично-драматичних жанрів. Важливе значення у формуванні музичного профілю театру мало те, що його провідні артисти й режисери виявились музично обдарованими й освіче-

ними людьми, які свідомо спрямовували зусилля творчих колективів у музичне русло, дбайливо плекали музичну культуру.

Як відомо, літопис українського театру корифеїв започаткував у 1882 р. М.Кропивницький, організувавши в Єлисаветграді професіональну драматичну трупу (на базі російсько-української групи Г.Ашкаренка), котра згодом злилась з великим театральним колективом, очолюваним М.Старицьким. Протягом XIX ст. театральні трупи й товариства, керовані корифеями українського театру, не були постійні за складом і організаційними формами. Одні розпадались, і на їхньому місці виникали інші; бувало, що трупи об'єднувались або ж, навпаки, дрібнились на кілька самостійних. Однак зберігалось певне постійне ядро видатних режисерів та артистів, які переходили від одного до другого об'єднання, становили основний творчий контингент труп, визначали художній рівень і мистецьке обличчя театру корифеїв.

До таких діячів українського музичного театру належить Михайло Петрович Старицький - засновник української театральної трупи, що вирізнялась своїм підкреслено музичним профілем. У спрямуванні театральної діяльності М.Старицького велику роль відіграли його дружба та тісне спілкування з троюрідним братом - М.Лисенком. М.Старицький змалку вчився грі на фортепіано в пансіоні у Полтаві, а пізніше у відомого музиканта та педагога Алоїза Єдлічки. Згодом у юнака виявився непоганий баритон і він почав значну увагу приділяти співу.

Про глибоке розуміння ним специфіки музично-драматичного мистецтва красномовно свідчить те, що він був автором лібретто опер і оперет М.Лисенка. Більшість драматичних п'єс М.Старицького (оригінальних або ж переробок) також належить до музично-драматичного типу. Це - оперети, водевілі, мелодрами та комедії, щедро насичені піснями й танцями, а такі твори, як "Ой не ходи, Грицю", "Сорочинський ярмарок", "Циганка Аза" - показові зразки музичного осмислення сценічної дії.

Підкреслено музична атмосфера, в якій зростав і мужнів талант М.Старицького, тісні контакти з представниками музичного світу наклали виразний відбиток на всю його театральну діяльність як режисера, керівника й організатора театральних труп.

Марко Лукич Кропивницький - один із найвидатніших діячів українського класичного театру, талановитий актор і режисер. Він увійшов в історію українського мистецтва водночас як непересічно обдарований музикант-виконавець (грав на скрипці, гітарі, фісгармонії) і композитор.

З музичним мистецтвом нерозривно пов'язана професіональна театральна практика М.Кропивницького. Перші кроки як актор-професіонал він зробив в Одесі на сцені Народного театру графів Маркових і Чернишова, де на той час (сезон 1872/73 року) безроздільно панувала оперета.

Улітку 1874 р. його заангажовано до Петербурга антрепренером Зізеріним, який доручив йому організувати невелику українську трупу та чоловічий

хор. Трупа виставляла уривки з різних п'єс, водевілів, доповнюючи їх концертними номерами. Хор виконував українські народні пісні, обробки М.Лисенка, а також твори російських і західноєвропейських композиторів. М.Кропивницький виступав як співак-соліст, складаючи свою програму переважно з українських народних пісень ("Запорізька", "Був Грицько мудрий", "Дід рудий, баба руда", "Ой кум до куми" та ін.).

Слава про нього не тільки як талановитого актора, а й як відмінного музиканта поширювалась дуже швидко.

Також добру практичну школу сценічного вокального виконавства пройшов М.Кропивницький, працюючи у 1876-1877 рр. режисером і актором в оперетковій трупі Л.Яковлєва (Сімферополь) та музично-драматичному колективі Г.Ашкаренка. Перед ним відкривалась навіть кар'єра оперного співака. У 1879 р. імпресаріо Київської опери Й.Сєтов почув М.Кропивницького в ролі Невідомого з "Аскольдової могили" О.Верстовського і запропонував йому вступити до свого театру.

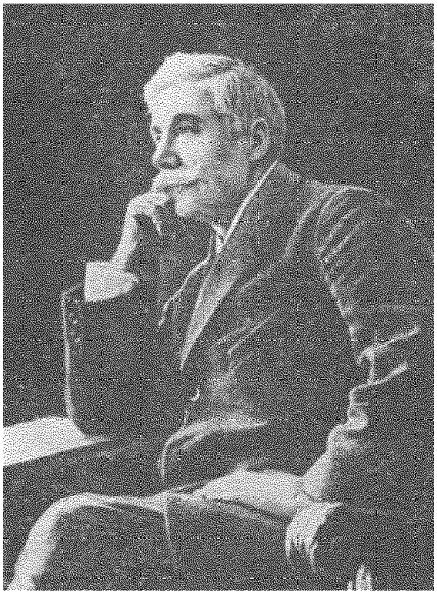
Як свідчать сучасники, М.Кропивницький мав сильний, звучний, широкого діапазону баритон, з успіхом співав також тенорові партії. Особливо в молоді роки, часто виступав у дивертисментах або ж антрактах із виконанням сольних вокальних номерів. Найчастіше співав народні пісні. У репертуарі артиста були також твори українських композиторів.

Винятковою музикальністю та непересічними співацькими талантами відзначалась сім'я Тобілевичів, давши українському театру таких велетнів сцени, як Панас Саксаганський, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий, Марія Садовська-Барілотті. Батьки - Карпо Адамович та Євдокія Зіновіївна Садовські, належали до музично обдарованих людей, мали гарні голоси й знали безліч народних пісень.

Марія Садовська-Барілотті - пізніше стала провідною артисткою українського театру корифеїв. Свого часу вона брала уроки музики та співів і, вступивши на сцену, легко оволоділа співочим театральним репертуаром. Артистичну кар'єру починала в опереті (1876-1883 рр.) і звідси перейшла працювати в українські трупи. М.Садовську справедливо називали "українським соловейком", бо тонко відчувала стиль української музики та чудово виконувала народні пісні.

Щедро обдарований природою, з імпозантною сценічною зовнішністю та акторським хистом, небуденною музикальністю був Микола Тобілевич-Садовський. У дитячі роки мав чудовий альт, що перетворився пізніше на соковитий, м'який баритон. Він не одержав спеціальної музичної освіти, якщо не брати до уваги здобутих самотужки деяких елементарних музичних знань. Але чудова пам'ять, тонкий слух дали можливість оволодіти складним музичним репертуаром і стати видатним виконавцем-співаком. Він мав особливий хист драматизованої інтерпретації народних мелодій.

М.К.Садовський



П.К.Саксаганський

Непересічним музичним вокальним талантом наділила природа також Панаса Тобілевича-Саксаганського, чиї перші кроки на професіональній сцені (ще під час перебування у війську) пов'язані з музичним репертуаром: виступав у Миколаєві в народній оперетці "Сватання на вечорницях" А.Янковського та брав участь у концерті, де співав у дуеті "За Німан іду".

Список ролей, виконуваних пізніше П.Саксаганським в українському театрі корифеїв, охоплює ряд персонажів музичних п'єс. Як у драматичних, так і в музичних творах йому найкраще вдавалось відтворення характерних жанрово-народних постатей. Наприклад, Кабиці з "Чорноморців", Каленика з "Утопленої" тощо.

Прославлена зірка українського класичного театру Марія Заньковецька (Адасовська Марія Костянтинівна) відома передусім як драматична артистка, геніальна інтерпретаторка трагедійних і драматичних ролей. Проте грані її сценічного таланту набагато ширші: вона була, безперечно, обдарованою співачкою, мала чудове меццо-сопрано, вміла розкривати мистецтвом співу суть і характер сценічних персонажів.

Музичний і драматичний хист виявився у дівчини рано. Великий потяг до мистецтва й відчуття обдаровання спонукали юнку вступити до консерваторії. Однак батьки не дали згоди так само, як і не дозволили відвідувати Московську театральну школу.

Зрештою, прагнення вчитись музики Марія таки здійснила, коли переїхала з чоловіком до Фінляндії, в фортецю Свеаборг, де вступила на вокальний

відділ Гельсінгфорської консерваторії (філія Петербурзької консерваторії) до класу відомого викладача, чеха І.Гржімалі. Останній пророкував учениці блискучу співацьку кар'єру.

М.К.Заньковецька

Як і всі видатні актори українського класичного театру, М.Заньковецька чудово знала українські народні пісні, відчувала їхню специфічну природу, вміла донести до слухачів неповторну красу наспівів. Не випадково, великій артистці присвячена популярна музична мелодрама М.Старицького "Циганка Аза". Роль героїні, щедро насичена різноманітними за характером пісенними номерами, створена автором із розрахунком на виконання власне М.Заньковецькою.

Не тільки корифеї, а й переважна більшість артистів провідних українських труп володіли прекрасними голосами, а також мистецтвом вокалу. В українському театрі не було розподілу на драматичних акторів і акторів-співаків. Головною вимогою до тих, хто вступав до театрального колективу, мав бути добре поставлений голос і музикальність. І не випадково, адже лише артист із такими даними міг на високому художньому рівні виконували ролі в народних оперетах і водевілях - основних у театральному репертуарі.

Не випадково список видатних українських акторів другої половини XIX ст. рясніє іменами митців, які не лише плідно працювали на драматичній ниві, а й внесли значний вклад у розвиток українського вокалу. Так, чудовою співачкою була Зінаїда Пилипівна Зарницька (справжнє ім'я - Єфросинія Пилипівна Азгуріді) - талановита артистка, яку М.Лисенко та М.Старицький називали спадкоємицею М.Заньковецької. З.Зарницька мала професіональну музичну освіту (закінчила у 1886 р. музичну школу Товариства красних мистецтв в Одесі), володіла тонким ліричним, добре поставленим сопрано, гарно танцювала.

У 1894 р. разом із трупою Г.Деркача З.Зарницька гастролювала в Парижі. Виступ нашої співвітчизниці в "Наталці Полтавці", кришталево чисте звучання голосу високо оцінив відомий французький критик Франциск Сарсе.

До популярних виконавиць сопранових партій належала Олена Павлівна Ратмирова - дружина композитора й диригента М.Васильєва. В українських трупах вона працювала з 1888 р., а раніше - в російській оперетці й вважалась однією з найбільш кваліфікованих співачок.

З ролей, в яких широко розкрився вокальний талант артистки, слід назвати ролі Наталки з “Наталки Полтавки”, Оксани з “Запорожця за Дунаєм” і особливо Катерини з однойменної опери М.Аркаса.

У театрі корифеїв працювали також артистки, вокальне амплуа яких складали меццо-сопранові партії. Надзвичайно дужий, металевий грудний голос широкого діапазону мала, наприклад, Любов Павлівна Ліницька. Досвідченою співачкою була Дарія Іванівна Шевченко-Гамалій. Володарка гарного голосу (контральто), вона чудово виконувала такі співочі ролі, як мати в “Катерині”, нянька у “Вії”, Одарка в “Запорожці за Дунаєм”. Рецензенти неодмінно відзначали її професійну манеру співу, хоча щодо акторської гри висловлювали інколи критичні зауваження. Інша постійна учасниця провідних українських артистичних колективів Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська, яка неперевершено відтворювала на сцені народні жанрові типи, славилась умінням співати в народній манері, відкритим грудним звуком, зокрема, блискуче демонструвала це в ролі баби Риндички (п’єса М.Кропивницького “По ревізії”).

Великою музикальністю виділялась Софія Віталіївна Тобілевич (Дитківська) - дружина І.Карпенка-Карого та артистка різних українських театральних колективів. Сценічну кар’єру вона почала в 1883 р. як хористка трупи М.Старицького. Софія Тобілевич чудово знала народну пісню та перебувала в дружніх стосунках із М.Лисенком, допомагаючи останньому в глибокому вивченні українського музичного фольклору.

Багато кваліфікованих виконавців нараховував чоловічий склад українського театру корифеїв. До таких видатних артистів-співаків належав Денис Миколайович Мова (справжнє прізвище - Петров).

В українському театрі були й такі, які не поступались голосовими даними першорядним оперним співакам і нерідко продовжували кар’єру на оперній сцені. Наприклад, ліричний тенор Кость Стоян-Максимович згодом став відомим оперним співаком, виступаючи під псевдонімом Свєтлов-Стоян.

У музичному літописі українського театру записане також ім’я Миколи Мартиновича Глоби-Нефедова - хориста, співака-соліста та хормейстера. Його напрочуд м’який задушевний тенор чарував глядачів у “Наталці Полтавці”, “Вії” та інших музичних п’єсах. У трупі М.Кропивницького він також виконував обов’язки хормейстера, організовував і підготовляв хор для гастролей у Вільнюсі. У 1894 р. він грав Петра з “Наталки Полтавки” під час гастролей трупи Г.Деркача в Парижі. У 1899 р. М.Глоба був першим виконавцем ролі Андрія в “Катерині” М.Аркаса.

У мемуарній літературі та рецензіях часто згадується як відмінний співак В.Грицай (високий баритон), який у першій постановці “Запорожця за Дунаєм” у Ростові в 1884 р. грав Султана.

Музичний характер українського театру корифеїв наклав відбиток не тільки на провідний склад режисерів і артистів, а й позначився на загальній

організаційній структурі труп, спрямуванні їхньої творчої діяльності і репертуарній практиці. Загалом усі провідні трупи другої половині XIX ст. комплектувались як музично-вокальні колективи зі своїми хорами та оркестрами. Скажімо, М.Старицький у 1882-1883 рр. почав організацію театрального колективу з підбору й вишколення хору, до складу якого входила молодь: семінаристи, студенти, курсистки; багато з них раніше належали до лисенківського аматорського хору. До речі, саме М.Лисенко проводив усю підготовчу роботу з хоровим колективом трупи М.Старицького: домігся того, аби всі хористи були кваліфікованими музикантами, вільно читали з нот і могли виконувати складні партії. Як для тогочасного театру хор виявився чисельний - нараховував понад 30 співаків.

Ще до початку сценічної діяльності трупи (перша вистава відбулась 3 серпня 1883 р. в Одесі) хор мав великий репертуар: "Вечорниці" П.Ніщинського, хорові номери з п'єс "Невольник", "Чорноморці", "Дай серцю волю, заведе в неволю", та багато колядок і пісень, із якими міг виступати в концертах.

М.Старицький вбачав у хоровій музиці важливий естетичний фактор. Готуючи трупу до відповідальних гастролей, велику увагу приділяв комплектуванню хору, піднесенню його виконавського рівня.

Хоровий колектив із 30-40 осіб вважався обов'язковою складовою частиною всіх труп, очолюваних корифеями українського класичного театру. Прекрасні хори з 34-45 чоловік були у трупах М.Садовського (1888-1898 рр.), П.Саксаганського та І.Карпенка-Карого (1890-1909 рр.).

Скромнішими за кількісним складом (переважно 13-16 чоловік, інколи 26 і лише як виняток для певних вистав у театрі М.Старицького - 61), а також кваліфікацією виконавців були оркестри українських труп. Уже самий факт їхнього існування як необхідної частини театрального колективу свідчив про музичне спрямування театру, про увагу його керівників до музичного оформлення спектаклів.

Уявлення про найбільш поширений склад оркестру в українському театрі дає "Список нотной библиотеки Товарищества русско-малорусских артистов под управлением М.Кропивницкого", охоплюючи ряд оркестрових партій до таких популярних сценічних творів, як "Наталка Полтавка", "Назар Стодоля", "Бувальщина", "Дай серцю волю…" тощо.

Партії ці призначені для струнного квінтету, флейти (однієї або двох), кларнета, двох валторн, труби (однієї або двох), тромбона і двох барабанів. Правда, партії фагота та гобоя зустрічаються не завжди. Таким чином, інструментарій театру відповідав переважно складові малого симфонічного оркестру; він міг виконувати, звичайно, не лише прості, але досить насичені партитури.

Хор із 30-40 чоловік, оркестр та наявність численних музичних мізансцен і вокальних ансамблів у репертуарних п'єсах вимагали залучення кваліфікованих хормейстерів і диригентів. Їхні функції були різноманітні: проводили репетиції хору й оркестру, диригували під час спектаклів, підбирали оркест-

рантів (склад оркестру не був постійним, часто наповнювався там, де гастролював театр).

Важливе місце в діяльності українського театру належить диригентові Марку Ісайовичу Черняхівському. Працювати в театральних колективах він розпочав у 1882 р. у трупі М.Кропивницького. У наступному очолив хор і оркестр трупи М.Старицького (за участю М.Кропивницького, М.Заньковецької та М.Садовського), а в 1884 р. диригував першою постановкою "Утопленої" М.Лисенка в Харкові, Він також здійснював музичне керівництво трупою під час відповідальних гастролей 1887 р. до Москви. М.Черняхівський зумів підняти виконавський рівень оркестру театру М.Старицького на досить високий рівень, про це свідчить такий факт: в антрактах оркестр часто виступав із сольними номерами; є, зокрема, відомості про виконання "Вальсу-фантазії" М.Глінки.

У період найбільшого розквіту трупи М.Старицького поряд із М.Черняхівським працював хормейстером (а згодом і диригентом) Іван Никифорович Дворниченко - усебічно обдарована людина, виконавець співочих ролей - Петра в "Наталці Полтавці", Андрія і Султана в "Запорожці за Дунаєм", Олексія в "Сватанні на Гончарівці".

У пресі та мемуарній літературі зустрічаються часті згадки про кваліфікованого диригента (а також актора) українського театру Олексія Миколайовича Олексієнка-Домерщикова, котрий працював у другій половині 90-х рр. у трупі М.Кропивницького, пізніше - Д.Гайдамаки та інших українських театральних об'єднаннях.

У 1890-1909 рр. з П.Саксаганським та І.Карпенко-Карим під час гастролей у Симбірську та Самарі в 1895 р. диригентом був Віталій Львович Малина. Як і більшість капельмейстерів українського театру, він працював у різних напрямках: поряд із диригуванням виконував функції скрипаля, а також займався компонуванням.

Крім названих, варто згадати ще імена таких диригентів, як О.Оскнер (працював у трупі М.Старицького) і В.Нікітін-Проворов. Останній почав діяльність у трупі Л.Лучицького, заснованій в 1888 р. У 1896 р. - член трупи М.Пономаренка, тривалий час співпрацював із М.Кропивницьким. В.Нікітіну-Проворову належить оркестровка багатьох популярних українських п'єс.

Найбільш примітною постаттю серед українських театральних диригентів другої половини XIX ст. вважається Матвій Тимофійович Васильєв-Святошенко. Активну диригентську діяльність митець поєднував із композиторською творчістю, написав музику до багатьох п'єс українського класичного репертуару ("Наталка Полтавка", "Маруся Богуславка", "Циганка Аза", "Ой не ходи, Грицю", "Дай серцю волю…", "Безталанна" та ін.). Диригентську кар'єру М.Васильєв розпочав 16-річним юнаком в опереткових трупах. У 1882 р. його запросили взяти участь у постановці "Наталки Полтавки", здійсненній у Полтаві М.Кропивницьким, М.Садовським і місцевими аматорами. З 1883

р. він - постійний член провідних українських театральних колективів, а в 1890 р. заснував невелику театральну трупу, яка працювала лише рік.

Театральна діяльність Васильєва відзначалась широким розмахом: він брав активну участь у підготовці прем'єри на українській сцені "Запорожця за Дунаєм" (1884 р.); керував музичною частиною трупи М.Кропивницького під час відповідальних гастролей у Петербурзі в 1886-1887 р.; диригував першою виставою "Катерина" М.Аркаса в Москві в 1899 р.

... Синтетична природа й музичний профіль українського театру корифеїв знайшли яскраве вираження в репертуарі. Правда, внаслідок цензурних обмежень та утисків із боку царату сюжетний і жанровий діапазон п'єс, які виставляли на сцені провідні українські трупи, був досить вузьким. Основу репертуару складали драми й комедії побутово-етнографічного змісту, більшість яких репрезентувала музично-драматичні жанри - оперету, водевіль, мелодраму.

Перше місце серед музичних п'єс, безперечно, посідала "Наталка Полтавка" І.Котляревського - своєрідна "візитна картка" українських труп: нею вони починали, як правило, свою діяльність, відкривали відповідальні гастролі. Вона стала першим спектаклем українського професіонального театру. Після скасування Емського указу 27 жовтня 1882 р. її виконала в Єлисаветграді трупа М.Кропивницького. Виставою "Наталка Полтавка" 8 серпня 1883 р. в Одесі почала свою діяльність трупа М.Старицького. Постановки "Наталки Полтавки" й у наступні роки були етапними в діяльності українського театру корифеїв. Наприклад, під час гастролей у Петербурзі в 1886 р. трупи П.Саксаганського "Наталка Полтавка" за участю М.Садовської-Барілотті, Д.Мови, М.Садовського, М.Кропивницького йшла з незмінним успіхом 22 рази підряд.

Важливою подією у театральному житті України стала поява музичної редакції "Наталки Полтавка", здійсненої М.Лисенком, і постановка її у цій редакції трупою М.Садовського в Одесі (1889 р.) і Петербурзі (1890 р.).

Крім "Наталки Полтавки", у репертуарі українського театру корифеїв бачимо значну кількість інших п'єс подібного розмовно-пісенного жанру. У списку вистав вони становлять найчисленнішу групу. Серед них найпопулярніші водевілі "Москаль-чарівник", "Кум-мірошник", "Бувальщина", оперети "Сватання на Гончарівці", "Чорноморці", "За Німан іду", мелодрами "Ніч під Івана Купала", "Ой не ходи, Грицю", "Гуцули", "Нещасне кохання" тощо. Проте етапом для розвитку українського музичного театру була постановка трупою М.Старицького опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського в Ростові-на-Дону 11 червня 1884 р. Ролі виконували: Одарку - М.Садовська-Барілотті, Оксану - М.Заньковецька, Андрія - К.Стоян-Максимович, Султана - В.Грицай, Імама - М.Садовський. Напрочуд удалий і переконливий образ хвацького старого козака Івана Карася створив М.Кропивницький.

Старанно та з великою наполегливістю велась у трупі М.Старицького підготовка до постановки опери "Утоплена" М.Лисенка. Репетиції, вивчення хоро-

вих мізансцен і сольних партій проходили в кінці 1884 р. у Ростові (де в той час виступала трупа М.Старицького) під безпосереднім керівництвом М.Лисенка.

У 1887 р. М.Старицький поставив другу оперу М.Лисенка, перероблену з оперети, - "Різдвяну ніч", що також здобула широкий відгомін у мистецько-театральних колах.

Ряд важливих музичних постановок творів М.Старицького і М.Кропивницького здійснено провідними українськими трупами в 90-х рр. XIX ст.

Прем'єра п'єси "Пісні в лицях" (або "Зальоти соцького Мусія") М.Кропивницького відбулась 16 січня 1890 р. у Єлисаветграді. Як часто практикувалось, автор п'єси був і першим її режисером. У той час трупа мала хороші співацькі сили: М.Азовську, М.Глобу, Д.Шевченко-Гамалій, Дякова, Ліницького.

"Циганка Аза" поставлена трупою М.Садовського у 1892 р. у музичному опрацюванні М.Васильєва. 26 травня 1896 р. у Харкові вперше побачила світло рампи і "фантастична комедія" М.Кропивницького "Вій". Обидва ці твори, хоч і різні за змістом, жанром і стильовим забарвленням, утверджували музичне спрямування українського театру, його орієнтацію на тісне поєднання драматичних і музичних засобів виразності.

Важливою подією в українському театральному житті стала постановка опери "Катерина" М.Аркаса: введення у репертуар театру цільного (без розмовних діалогів) музичного спектаклю знаменувало істотне підвищення музично-виконавського рівня українських артистичних колективів.

Постановку "Катерини" (в оркестровці Ф.Воячека) підготувала трупа М.Кропивницького. Прем'єра відбулась в Москві 12 лютого 1899 р. Катерину виконувала О.Ратмирова, Андрія - М.Глоба, батька - М.Кропивницький, матір - Д.Шевченко-Гамалій, Івана - В.Розсудов-Кулябко. У спектаклі брали участь також артисти-співаки Онищенко, Озерова, Гончарова, Розсудов-Вукотич, Глібов та ін. Режисерську постановку здійснив М.Кропивницький, диригував - М.Васильєв.

У Москві опера ставилась кілька разів. Великому успіхові "Катерини", безсумнівно, сприяли ретельна постановка та відмінне виконання більшості партій.

У тому ж 1899 р. трупа М.Кропивницького показала "Катерину" у Мінську (березень), Вільнюсі (квітень), Києві (червень).

... Поряд із провідними артистичними колективами, очолюваними корифеями українського театру, у другій половині XIX ст. в Україні діяла велика кількість мандрівних і напівпостійних труп. Вони роз'їжджали по містах і містечках, часто об'єднувались лише на сезон. Бувало, що склад цих колективів, нерідко організованих на сімейних засадах, не перевищував 5-6 чоловік. Особливо популярними були такі трупи в 60-70-х рр.

Типовою оперетковою трупою можна вважати, наприклад, Народний театр графів Маркових і Чернишова, який діяв у 1870-х рр. в Одесі. Серед спектаклів переважали західноєвропейські оперети й російські водевілі; у поодиноких випадках ставились й українські п'єси споріднених жанрів (скажімо, "Сватання на Гончарівці").

На початку 90-х років множаться українські трупи, рівняючись і в комплектуванні складу виконавців, і в репертуарній практиці на колективи театру корифеїв. Саме так спрямував свою діяльність на засвоєння українського музично-драматичного репертуару Григорій Андрійович Ашкаренко - директор театрального колективу, який виступав переважно у Кременчуці, відкривши сезон 1881/82 р. "Наталкою Полтавкою". У подальшому на сцені цього театру йшли п'єси з музикою "Назар Стодоля", "Гайдамака Гаркуша", "Сватання на Гончарівці", а також численні твори самого Г.Ашкаренка.

Більшість другорядних українських труп через фінансові труднощі і конкурентну боротьбу використовувала музику й танці як легкий і перевірений засіб приваблювання публіки. Звідси численні вставні пісні, гопаки й козачки нерідко мали дешевий, балаганний відтінок. Нахилом до шаржування, перебільшеного етнографізму відзначались, зокрема, постановки трупи Людвіга Тимофійовича Лучицького, заснованої в 1882 р. Незважаючи на це, колектив славився гарним хором, яким деякий час керував В.Нікітін.

Окремі з другорядних мандрівних труп розростались до великих музично-драматичних колективів. Так, трупа П.Мирова-Бедюха (заснована в 1888 р.) у 1895 р. нараховувала 70 чоловік; із них - 40 хористів із добрими співаками-солістами - О.Ольгіною (сопрано), К.Ванченком-Писанецьким (низький баритон) та ін.

Активну діяльність на мистецькій ниві довгі роки демонструвала трупа, очолювана Г.Деркачем, який ще в 70-х рр. займався антрепренерством, а в 1882 р. знову організував театральний колектив. Діяльність його мала яскраво виражений комерційний характер, вистави здійснювались на посередньому художньому рівні. Правда, до музичного оформлення керівник ставився з увагою. Більшість артистичного складу колективу, який налічував 60-70 чоловік, становили хористи. Трупа мала оркестр і балет. Театр здійснював тривалі й далекі гастрольні поїздки. Так, у 1890-х рр. виступав у Поволжі, Середній Азії, Закавказзі. Центральне місце в його репертуарі займали українські народні оперети й водевілі. Під час гастролей склад хористів-співаків часто доповнювався. У 1890 р., коли трупа перебувала в Самарі, до неї на деякий час приєднався молодий Ф.Шаляпін.

У 1894 р. трупа вирушила з гастрольними виступами до Парижа. В її репертуарі були дві п'єси - "Наталка-Полтавка" та "Назар Стодоля" із "Вечорницями" П.Ніщинського. Артистичний колектив репрезентували видатні співаки: З.Зарницька, Ю.Шостаківська, Г.Петраківська, Максимов-Полянський, Д.Гайдамака, М.Глоба, С.Глазуненко, О.Суходольський, О.Шатковський. Хором керував О.Домерщиков, оркестр очолював Штейнман. Обидві вистави пройшли з великим успіхом, здобули схвальні відгуки критики.

В останньому десятиріччі XIX ст. діяльність невеликих і більших мандрівних театрів в Україні набула широкого розмаху. Досить згадати, що в середині 90-х рр. діяло одночасно не менше 25-80-ти музично-драматичних труп,

хоч далеко не всі утверджували високе мистецтво. Спрямовані передусім на заробітчанство, ці трупи становили вдячний грунт для розквіту так званої малоросійщини, "горілчано-гопакового" репертуару, перебільшеного захоплення етнографізмом. Разом із тим, не можна не відмітити й того позитивного, що дало для українського мистецтва масове поширення театральних колективів із чітким музично-драматичним виконавським профілем. Вони сприяли популяризації національної театральної музики, виховували кадри співаків-виконавців.

... Театральне життя Західної України XIX ст., особливо міст Львова, Станіслава, Чернівців, Бродів, було досить насичене. Тут діяли державний німецький і польський театри. Однак ці колективи не могли задовольнити культурних вимог місцевого українського населення, яке потребувало власного, близького й зрозумілого драматичного мистецтва. Проблема створення українського театру набирала дедалі більшої актуальності.

Конкретні заходи щодо організації української театральної трупи почались з часу заснування товариства "Руська бесіда" (1862 р.). У третьому параграфі його статуту відзначалось, що серед культурних розваг, якими товариство має забезпечити своїх членів, будуть музичні, декламаторські й театральні ігри, забави з танцями тощо.

Очолити театр запросили Омеляна Бачинського з дружиною Теофілією Бачинською - відомих акторів, які виступали деякий час у Вільнюсі, а пізніше в Житомирі. Як директор О Бачинський зобов'язувався дбати про підвищення фахової кваліфікації артистів, у тому числі музичної.

Він привіз із Житомира низку п'єс українських авторів і ноти до них. Серед творів, поставлених на сцені в перший рік існування театру, центральне місце посіли народні оперети й водевілі: "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" І.Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка, "Покійний Опанас" Я.Янковського, "Бувальщина" А.Велісовського, "Один подарував, другий утішив" А Ващенка-Захарченка, "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" В.Дмитренка та ін. Для української сцени спеціальні були здійснені переробки польських мелодрам (наприклад, "Верховинці" Ю.Коженьовського), французьких і німецьких водевілів ("Адам і Єва", "Козак і охотник"). У репертуарі театру значились і популярні в той час оперети Ж.Оффенбаха, Ф.Зуппе, навіть опера Г.Доніцетті "Донька полку".

Проте цього було не досить. Бракувало творів, які б відображали місцеві проблеми. Крім того, музичне оформлення п'єс, над яким працювали переважно нефахівці - згаданий В.Квятковський, артист Кам'янець-Подільського театру А.Янковський, диригент хору В.Шмацяржинський і навіть сам О.Бачинський, - було надто недосконале. Керівництво "Руської бесіди" звернулось до галицьких письменників і композиторів із проханням передати свої твори в розпорядження театру. Першим відгукнувся на цей заклик Михайло Вербицький, надіславши до Львова свої народні оперети, створені ще в 1849 р., а також кілька симфонічних увертюр.

У 1864 р. “Руська бесіда” оголосила конкурс на кращий сценічний твір. Першу премію одержала драма І.Гушалевича “Підгіряни” із музикою М.Вербицького. Завдяки пісням і хорам М.Вербицького твір користувався великим успіхом у глядачів: протягом шести років (1864-1870 рр.) його було показано понад 70 разів.

Театр згуртовував навколо себе найкращі музичні сили Галичини. Активними співробітниками трупи з перших років її існування стали західноукраїнські композитори М.Вербицький та І Лаврівський. Перший написав музику більш ніж до двадцяти творів. Другий найпродуктивніше працював для театру в 1864-1866 рр.

Завдяки театрові значно пожвавилось культурне життя краю. З його сцени лунала народна мова, спектаклі приваблювали колоритною, яскравою національною музикою.

Великий успіх українських вистав спонукав навіть польські трупи ввести до свого репертуару “касові” українські п’єси. Так, у травні 1864 р. львівський польський театр поставив “чарівну оперу” “Українка” (українською мовою). Українські твори виконували польські мандрівні трупи в Станіславі та Коломиї.

Дальший розвиток західноукраїнського театру відбувався у значно складніших умовах. У 1866 р. австрійський сейм відмовився субсидіювати трупу. Москвофільські тенденції, захопивши певні верстви тодішньої інтелігенції, у тому числі деяких керівників “Руської бесіди”, негативно впливали на репертуарну політику трупи. На сцену почали проникати п’єси сумнівної художньої вартості, написані мертвим “язичієм”, на зразок водевілю “Голоден і влюблен” або історичної драми “Роксоляна” Г.Якимовича, що відштовхувало глядачів і гасило їхній інтерес до театру. Творчу атмосферу отруювали незгоди між Бачинським і артистичним колективом. Усе це призвело до банкрутства театру, в 1867 р. О.Бачинський змушений був розпустити трупу.

Вдалось відновити роботу лише в 1869 р., коли посаду директора зайняв Антон Моленцький, колишній актор театру. Колектив на цьому етапі зберіг свій музично-драматичний характер. Такі актори, як А.Моленцький і його дружина О.Моленцька, Т.Романович, Т.Гембіцький, О.Концевич та ін. володіли непоганими голосами і могли виконувати співочі ролі. Крім історичних драм і трагедій, провідним жанром на сцені театру став водевіль. У багатьох випадках ці п’єси перероблялись з російської мови.

Насичуючи програми вистав музичними творами, театр і надалі підтримував зв’язок із місцевими композиторами, стимулював їхню творчість як вокальну, так і оркестрову (наприклад, водевілі “Сузанна” і “Параня” П.Бажанського були інструментовані для великого симфонічного оркестру). Але музика ні М.Вербицького, ні П.Бажанського, написана у ті роки до водевілів і оперет (переважно банального салонного змісту), не належить до кращих зразків у їхній творчості.

У 1873 р. трупа розпалась. У наступному році її керівництво доручили

Теофілії Романович. У складі нової трупи налічувалось понад сорок акторів - по-справжньому талановитих співаків. Це - К.Лясковський, володар добре поставленого оперного типу баритона, який часто виконував в антрактах складні оперні арії, М.Романович - сопрано, яка особливо виділялась в ролях сільських дівчат, А.Людкевич - тенор.

У репертуарі театру була 71 п'єса, із них 38 музичних (оперети, водевілі), серед яких чимало низькопробних розважальних творів - різних переробок німецьких, французьких чи російських фарсів.

Позитивним у діяльності трупи можна вважати прагнення поповнити репертуар українськими музично-драматичними творами. Серед спектаклів знову починають займати важливе місце українські народні оперети та драми - "Наталка Полтавка", "Сватання на Гончарівці", "Підгіряни". Репертуар збагачується новими музичними творами місцевих акторів.

Керівництво трупи і театральний комітет "Руської бесіди" постійно перебувають у пошуку шляхів піднесення художнього (у тому числі музичного) рівня вистав, орієнтуючись великою мірою на досягнення театру Наддніпрянщини. У 1875 р. для виступів на сцені Народного театру та режисерської праці над його музично драматичним репертуаром запрошено М.Кропивницького.

У 1881 р. на короткий час знову опинився на чолі Народного театру "Руської бесіди" О.Бачинський. Цей період ознаменувався важливою для всього західноукраїнського музичного життя подією: у Львові 16 жовтня 1881 р. відбулась прем'єра "Запорожця за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського.

Важливе значення мала також здійснена в тому ж 1881 р. постановка "Чорноморців" М.Лисенка (в інструментовці В.Матюка). "Запорожець за Дунаєм" і "Чорноморці" протягом довгих років не сходили зі сцени Народного театру, посівши чільне місце в його репертуарі.

З музичних постановок, здійснених О.Бачинським у 1881 р., варто виділити мелодраму С.Воробкевича "Сокільська дебра", характерну своєю розгорнутою музичною драматургією та використанням місцевого фольклору. З 1 січня 1882 р. керівництво театром перейшло до досвідчених артистів - Івана Гриневецького та Івана Біберовича. Особливо багато зусиль доклав для піднесення художнього рівня театру І.Гриневецький - талановитий режисер, митець, наділений артистичним смаком і почуттям сценічної правди.

У програмах театру все частіше окреслюється диференціація суто драматичних і музичних жанрів. Серед музичних спектаклів на перші місця висуваються класичні французька й віденська оперети. На сцені театру в 1885-1887 рр. львів'яни побачили ряд популярних у той час творів "Корневільські дзвони" Р.Планкета, "Зелений острів" Ш.Лекока, "Весела війна" і "Циганський барон" Й.Штрауса, "Гаспароне" К.Мілеккера, "Синьобородий" Ж.Оффенбаха та ін.

За своєю музичною драматургією, характером музичних образів близькі до оперети були й музичні твори місцевих авторів, широко пропаговані на театральній сцені. Серед них домінували п'єси С.Воробкевича "Пані молода з

Боснії", "Янош Іштенгази", "Каспар Румпельмаєр", "Микола Довбущук".

12 червня 1883 р. у Стрию відбулась прем'єра "Олеся" П.Бажанського - одного з кращих творів композитора. Паралельно продовжується засвоєння репертуарних музичних творів наддніпрянського театру: ставляться "Маруся", "Наталка Полтавка", у 1887 р. уперше в Галичині виконуються "Вечорниці" П.Ніщинського, які досить часто поєднувались в одному спектаклі з "Запорожцем за Дунаєм". Вважаємо, до музичного репертуару можна віднести також постановки таких характерних пісенно-розмовних творів, як "Невольник" М.Кропивницького (1887 р.), "Ніч під Івана Купала" М.Старицького (1888 р.), "Пилип Музика" М.Янчука (1891 р.).

Домінуюча роль оперети (насамперед віденської) у програмах театру, безперечно, певна данина поширеним смакам. Однак не можна не відзначити того, що класична оперета вимагала підвищення професіонального музичного рівня трупи, розширення його музично-виконавських можливостей.

Здійснити наміри - піднести трупу до такого музичного рівня, щоб їй під силу було виконання опер - І.Гриневецький не встиг (він помер у 1889 р.). З його намірів доведеними до кінця виявились тільки деякі, у тому числі постановка "Різдвяної ночі" М.Лисенка. Однак прем'єра твору відбулась тільки 4 січня 1890 р.

"Різдвяна ніч" М.Лисенка - один із найскладніших творів музично-драматичного жанру, що з'явився на західноукраїнській сцені і був поставлений на достатньому художньому рівні. Оксану співала К.Клішевська, Вакулу - М.Ольшанський, Чуба - С.Курбас-Янович, Дяка - А.Стечинський, Солоху - А.Осиповичева, Пацюка - запрошений з польської опери бас Л.Борковський. Спектакль дістав високу оцінку в пресі. Схвально висловився про нього І.Франко.

Однак дальше засвоєння оперного жанру відбувалось у Львові досить мляво. На 1890 р. репертуар складався з десяти драм, дев'яти опереток, мелодрам, музичних комедій і лише двох опер: "Різдвяної ночі" і "Запорожця за Дунаєм". У 1894 р. до репертуару після тривалої підготовки увійшла друга опера М.Лисенка - "Утоплена".

Значна перешкода в збагаченні музичного репертуару - малочисельність трупи. У 1892 р. у Народному театрі налічувалось лише 40 осіб, включаючи оркестр, хор і технічний персонал. І далі практикувалось залучення в більших міських центрах військових оркестрів. Диригентом на початку 90-х рр. був чех Францішек Доліста, з 1896 р. - Михайло Коссак.

У 90-х рр. у театрі продовжувала переважати віденська оперета. Крім творів, що ставились раніше, з'являються "Пташник з Тіролю" К.Целлера, "Мікадо" А.Саллівена, "Бідний Йонатан" К.Міллекера. Серед виконавців чоловічих ролей вирізнялись бас-баритон І.Рубчак, тенор І.Григорович, жіночих - К.Коссаківна (пізніше Рубчакова), О.Бучманівна, М.Слободян. Тоді почала свою сценічну кар'єру як примадонна оперети Філомена Кравчуківна-Лопатинська, яка пізніше прославилась як чудова оперна співачка.

Уцілому ж Народний театр “Руської бесіди” не мав таких видатних вокальних талантів, як театр корифеїв на Східній Україні, хоч із Галичини вийшли співаки світової слави - Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Юліан Закревський, Модест Менцінський, Євген Носалевич, Іван Гушалевич та ін. Але в основному кар’єра цих прославлених зірок опери розгорталась поза межами Західної України: скромні підмостки галицького театру виявились надто вузькими для цих могутніх талантів.

Як бачимо, діяльність Народного театру “Руської бесіди” у Західній Україні визначала й спрямовувала мистецько-театральний рух, сприяючи концентрації музично-виконавських і творчих сил. Артистичні об’єднання аматорів, що спорадично виникали в той час, не залишили помітного сліду в українському музичному мистецтві. Заслуговують на увагу лише деякі з них. Наприклад, у 1876 р. була поставлена силами студентів-аматорів юнацька драма І.Франка (у переробці М.Вагилевича) “Три князі на один престол” із музичним оформленням В.Матюка.

Пропагувало музично-сценічне мистецтво засноване у березні 1884 р. чернівецьке Перше русько-драматичне товариство, репертуар якого складався з музичних п’єс наддніпрянських драматургів - “Наталки Полтавки” І.Котляревського, “Бувальщини” А.Велісовського, “Кума-мірошника, або Сатани в бочці” В.Дмитренка, “Покійника Опанаса” А.Янковського та ін., а також багатьох оперет С.Воробкевича.

Сторінки літопису музично-драматичного театру особливо яскраві у культурному житті України в другій половині XIX ст. На сцені театру корифеїв, у Народному театрі “Руської бесіди” знайшли своє сценічне життя й утвердження характерні для українського національного мистецтва жанри народної оперети, мелодрами, водевілю. Ці театри стали місцем постановки перших українських опер. Музично-драматичний театр служив практично школою численних кадрів артистів-співаків, а також важливою формою музично-естетичного впливу на маси.

Особливо слід відзначити розвиток оперної справи в Україні, який проходив у тісному взаємозв’язку та під впливом тих тенденцій, що відбувались на сценах Петербурга й Москви. Протягом другої половини XIX ст. між оперними театрами України та Росії здійснювався постійний обмін виконавськими кадрами, репертуаром. З 1860-х рр. дедалі помітнішою стає диференціація драматичного й музичного мистецтва, розподіл труп на суто драматичні та оперні.

Основною формою організації оперних спектаклів була приватна антреприза. Оперне мистецтво репрезентували, головним чином, італійські артисти. Як і в попередні десятиліття, важливим центром розвитку італійської опери залишалась Одеса. Специфіка життя великого портового міста, значна кількість приїжджих особливо сприяли розвиткові цього виду мистецтва.

У Києві протягом трьох сезонів (1863-1866 рр.) регулярно виступала, користуючись значним успіхом, італійська трупа, очолювана антрепренером Ф.Бер-

гером. У Харкові справжнім “золотим віком” для італійської опери стали роки 1864-1871, коли вона посідала центральне місце в культурному житті міста.

Іноземні трупи, що виступали в Україні, були невеликими виконавчими колективами. Провідна роль у них належала не акторському ансамблю, а окремим вокалістам-виконавцям, які досконало володіли мистецтвом співу бельканто. Антрепренери, як правило, не тримали власного оркестру й хору, організовуючи їх “на швидку руку” із місцевих музикантів.

Репертуар труп складався з 12-13 опер, насамперед італійських авторів - В.Белліні, Г.Доніцетті, Дж.Верді, Дж.Россіні. Часто виконувались такі популярні тоді твори, як “Роберт Диявол” Дж.Мейербера, “Жидівка” (“Дочка кардинала”) Ж.Галеві. Слід відзначати, що кияни, харків’яни й одесити мали можливість познайомитись з цими творами у відмінному виконанні - з італійськими трупами виступали в Україні знамениті співаки Аделіна Патті, Паоліна Лукка, Христина Нільсон, Анджело Мазіні, Ніколіні, Енріко Канцелярі та ін.

Середина 60-х рр. - епоха розвитку італійської опери в Україні - водночас останній період її домінуючого становища. Саме тоді зароджується й набуває все більшої ваги тенденція, спрямована на утвердження в театрі російського оперного мистецтва. Італійська опера поступово й неухильно відходить на задній план. І в наступні десятиліття (70-80-ті рр.) італійські артисти продовжують виступати на сценах українських міст, але вже не постійно і без широкого громадського резонансу.

Натомість дедалі голосніше заявляють про себе в Україні російські колективи. Так, засноване у Києві в 1863 р. відділення РМТ, починаючи з 1866 р., усе активніше втручається в музично-драматичну сферу, пропагує творчість М.Глінки і, зрештою, конкретно ставить питання про організацію в місті постійної російської опери. За справу взявся антрепренер Ф.Бергер, який законтрактував у Петербурзі співаків і згуртував виконавську трупу. Хор київської опери нараховував у той час 12 чоловік із провідними солістами - співачками О.Сантагано-Горчаковою, В.Фабіан-Біанкі, басом О.Ляровим.

Відкриття театру відбулось 27 жовтня (8 листопада) 1867 р. постановкою “Аскольдової могили” О.Верстовського - твором про легендарну історію древнього Києва. Наступними прем’єрами сезону стали “Іван Сусанін” (“Життя за царя”) М.Глінки та “Русалка” О.Даргомижського.

Організація російської трупи перетворила Київ у визначний центр оперного мистецтва, третє у Російській імперії місто з постійним музичним театром.

Діяльність російської опери в Києві справила благодійний вплив на розвиток театрального життя інших міст України, насамперед Харкова й Одеси. Весною 1868 р. антрепренер В.Дюков запросив до Харкова трупу Ф.Бергера, яка дала в місті 39 вистав. Перше знайомство слобожан із київською оперою привело спочатку до спорадичних, а з 1874 р. більш систематичних гастролей. Піднесенню художнього рівня вистав харківського театру у 70-х рр. сприяла діяльність антрепренера - відомого співака-тенора Л.Раппорта. Доб-

рою славою користувався оркестр опери, що складався, головним чином, із колишніх кріпаків-музикантів та італійців із трупи Гаетано Гарсія, привезених В.Дюковим із Константинополя.

В Одесі утвердження російської опери загальмувалось пожежею у 1873 р. у головному театральному приміщенні. Хоч спектаклі - італійські та російські - продовжували виставлятись в інших будинках, тільки з відкриттям у 1887 р. нового театру оперне життя міста остаточно налагодилось.

Із другої половини 70-х рр. російська опера стає в Україні невід'ємною часткою культурного життя. Заміна італійських артистів російськими сприяла демократизації оперного мистецтва, популяризації його серед слухацьких мас (італійська опера мала більш аристократичний характер, сприймалась як щось чужорідне, "привізне"). Російське оперне мистецтво і за змістом, і за формою було ближчим, доступнішим місцевому слухачеві, вносячи живий струмінь у музичний побут.

Правда, розвиток оперного театру в Україні (у кінці 70-х - 80-х рр.) був нерівномірним, відзначався раптовими злетами й спадами. Великою мірою на таку аритмію впливала система приватних антреприз: художній рівень спектаклів не міг не залежати від естетичного смаку, організаторських здібностей і комерційних інтересів антрепренера.

Відзначимо Й.Сєтова (Сетгофера) - відомого співака й режисера, який перейняв у 1874 р. керівництво київським театром. У той час на українських сценах виступали такі знамениті співачки, як Е.Павловська - лірико-драматичне сопрано, Є.Кадміна та О.Крутікова - меццо-сопрано, А.Барцал - тенор. Деякий період пробув у трупі Й.Сєтова прославлений український тенор Юліан Федорович Закревський. Провідні басові партії постійно і з великим успіхом виконував О.Ляров (особливо виділявся в ролі Івана Сусаніна).

Характерним у діяльності київської (а також харківської та одеської) опери 70-80-х рр. була орієнтація на досягнення російської композиторської школи. Тісні творчі взаємини склались, зокрема, між київським театром і П.Чайковським. 9 грудня 1874 р. здійснена перша постановка опери композитора "Опричник" на київській сцені (прем'єра відбулась цього ж року в Петербурзі).

Важливими віхами у розвитку оперного мистецтва в Україні стають постановки видатних творів світової музики. Так, пам'ятним стало 11 січня 1877 р., коли місто над Дніпром уперше побачило "Аїду" Дж.Верді.

На початку 80-х рр. Й.Сєтов почав приділяє посилену увагу опереті, тому оперне життя в Києві дещо занепало.

У 1884 р. антрепризу місцевого оперного театру перейняв М.Савін. Однак його вимогливість щодо рівня постановок не була особливо високою. І все ж у цей час у складі київської оперної трупи зосередились блискучі виконавські сили. Серед них насамперед слід назвати І.Тартакова - володаря чудового лірико-драматичного баритона, який протягом десяти років користувався незмінним успіхом у місцевої публіки. У 1894 р. співак перейшов до Марі-

їнського театру.

Корисною у піднесенні музичної культури в Україні виявилась діяльність іноземців-диригентів І.Альтані та Й.Прибіка у 80-х рр. в оперних театрах Києва та Харкова.

За антрепризи М.Савіна продовжувала розвиватись тенденція ознайомлення киян із видатними досягненнями тогочасного світового, насамперед російського, оперного мистецтва. 11 жовтня 1884 р. уперше ставиться у Києві "Євгеній Онєгін" П.Чайковського, 29 грудня 1885 р. - "Майська ніч" М.Римського-Корсакова, 23 січня 1885 р. - "Кармен" Ж.Бізе. У програмах театру за 1885 р. значились і менш відомі твори вітчизняної музичної літератури, наприклад, "духовна опера" "Маккавеї" А.Рубінштейна.

І все ж таки другу половину 80-х рр. не можна віднести до періодів розквіту київської опери.

У сезоні 1889-90 року керування театром узяло на себе організоване І.Прянишниковим перше в Росії об'єднання оперних артистів "Київське оперне товариство", і це відразу вплинуло на художній рівень виконавського колективу, зокрема, оркестру (його чисельність зросла до 50 чоловік). Помітно збагатився також репертуар театру, поповнившись новими творами. Знаменною подією була постановка "Пікової дами" П.Чайковського. Її прем'єра відбулась 19 (31) грудня 1890 р., лише на 12 днів пізніше першої вистави в Петербурзі. Скромно, без пишного оформлення, але з музичного боку прозвучала дуже добре. Насамперед завдяки відмінній інтерпретації партитури Й.Прибіком. Серед виконавців виділялись М.Медведєв (Бернштейн) - Герман та І.Тартаков - князь Єлецький. Партію Лізи співали А.Соловйова-Мацулевич і М.Лубковська.

У підготовці опери до постановки брав активну участь сам композитор: був присутній на репетиціях, на прем'єрі й залишився цілком задоволений виконанням. Фактично протягом двох десятиліть, починаючи з постановки у 1874 р. одного з ранніх своїх творів - "Опричник" - і закінчуючи втіленням на київській сцені "Пікової дами", П.Чайковський не поривав зв'язків із київським театром.

Етапне місце в літописі київської опери періоду антрепризи І.Прянишникова, а пізніше (1892 р.) Й.Сєтова посідають також прем'єри творів композиторів "Нової російської школи".

У 1892 р. київська публіка побачила такий складний твір, як "Хованщина" М.Мусоргського. 18 і 21 жовтня 1893 р. відбулась прем'єра чергової новинки російської оперної літератури - "Алеко" С.Рахманінова, твору, який кілька місяців раніше вперше прозвучав у Москві. Виставою в Києві керував молодий автор. 23 січня 1895 р. кияни дістали нагоду познайомитись з "Снігуронькою" М.Римського-Корсакова.

Усі прем'єри були добре підготовлені. Залучення композиторів (П.Чайковського, С.Рахманінова) до участі в постановках їхніх творів свідчить про прагнення київського театру до продуманого й серйозного музичного тлума-

чення нових опер.

З постановок західноєвропейського репертуару привертає увагу інтенсивне засвоєння творчості Р.Вагнера. На сцені йшли “Тангейзер”, “Лоенгрін”, “Летючий голландець”. Звернення до складних “музичних драм” німецького композитора, безперечно, стало показником високої кваліфікації виконавського колективу київської опери.

4 лютого 1896 р. приміщення оперного театру згоріло. Спектаклі стають нерегулярними, це, головним чином, - виступи приїжджих гастрольних труп - у 1896 р. італійської опери з Одеси, у 1896/97 - оперних труп Петербурга. Цей сезон ознаменувався в музичному житті України виступами Ф.Шаляпіна (в операх “Фауст”, “Іван Сусанін”, “Русалка”) і таких видатних тенорів, як М.Фігнер і Л.Яковлеєв.

У 1898 р. до Києва приїхала харківська опера, яка вперше в Україні поставила оперу “Садко” М.Римського-Корсакова. Керував виставою талановитий диригент В.Сук, чех за походженням. Пізніше, у 1906-1933 рр., він очолював оркестр Великого театру в Москві.

О.П.Мишуга

Серед гастролерів 1895/96 рр. привертає увагу ім’я відомого українського співака О.Мишуги. У 1895 р. почались навіть розмови про постійне заангажування митця до київської опери. Однак на перешкоді стали міркування політичного характеру, негативне ставлення до особи О.Мишуги з боку представників царської влади.

Виконання О.Мишугою під час гастрольних виступів провідних тенорових партій в операх “Фауст”, “Євгеній Онєгін”, “Травіата”, ”Галька”, “Гугеноти” та ін. пройшло з небувалим успіхом і викликало зливу похвальних рецензій у газетах “Киевское слово”, “Киевлянин” та ін.

Аналогічно розвивалось оперне мистецтво в Харкові та Одесі. У столиці Слобожанщини російська опера остаточно утвердилась тільки в 1890-1891 рр. З 1886 по 1891 р. тут узагалі не було постійної трупи. На місцевій сцені виступали артисти київської антрепризи І.Прянишникова і Й.Сєтова, італійська опера Ф.Кастеллано та ін. У 1886 р. в Харкові протягом сезону давала спектаклі приватна московська трупа С.Мамонтова, відігравши велику роль у пропаганді творчості композиторів “Нової російської школи”. Її приїзд ознаменувався першою в Україні виставою “Снігуроньки” М.Римського-Корсакова.

Постійна російська трупа, організована в Харкові у 1890 р. (під дирекцією П.Луковича), була нечисленна, складалась з восьми співаків і двох балетних пар. Однак між Харковом і театрами Києва, Петербурга, Москви відбувався активний обмін виконавськими силами. На його сценах нерідко виступали відомі співаки й співачки - І.Тартаков, І.Єршов, М.Тамарова, Н.Забела-Врубель і ін. Серед виконавців, постійно пов'язаних із харківською сценою, слід назвати М.Медведєва - володаря проникливого, гарного тенора.

Оперне життя Одеси останніх двох десятиліть XIX ст. трималось насамперед на взаємообміні театральними трупами й виконавськими силами. На початку 90-х рр. тут гастролювали Ф.Шаляпін, Л.Собінов. Репертуар театру не відрізнявся від репертуару київської та харківської опер. Важливим епізодом в історії одеської оперної сцени можна вважати постановку в січні 1893 р. "Пікової дами" і пов'язаний з цим приїзд П.Чайковського, який диригував спектаклем.

Саме в Одесі відбулась зустріч П.Чайковського з діячами українського театру, які високо цінували талант геніального композитора. Від української трупи М.Садовського (вона приїхала сюди на чергові гастролі), митець одержав срібний вінок із написом: "Смертні - безсмертному". Петро Ілліч не залишився у боргу, передавши М.Заньковецькій під час її виступу такий самий вінок із викарбованими словами "Безсмертній - від смертного".

Культурний центр Східної Галичини - місто Львів - належав до видатних осередків музичного життя Австро-Угорщини. Тут з 1776 р. існувала німецька опера, а в першій половині XIX ст. - польська музично-драматична трупа на чолі з Я.Камінським.

У 1842 р. Львів одержав спеціальне театральне приміщення - будинок, зведений графом Станіславом Скарбком (нині театр ім. М.Заньковецької). 30 років на його сцені виставляли музичні й драматичні п'єси німецькі антрепренери. В 1872 р. керівництво перейняли польські діячі. Оперна трупа працювала сезонно - шість місяців на рік. У 1873-1900 рр. музичним керівником театру був відомий польський композитор і диригент Генрік Ярецький, який багато зробив для піднесення виконавського рівня трупи.

Комплектування співаків відбувалось за принципом сезонної домовленості з гастролерами. У 80-х рр. на львівській сцені виступали відомі солісти варшавської опери - Ю.Шлєзінгер, Б.Довіаковська, Г.Герман, видатний тенор О.Бандровський, В.Флоріанська, запрошені артисти з Італії, Відня. Значний успіх здобули також місцеві співаки - бас О.Концевич, баритон В.Їжак.

Світлу сторінку в літопис львівської опери вписали виступи О.Мишуги в сезоні 1883/84 року. Незадовго перед тим співак вдало дебютував в Італії. Мишуга приїжджав до Львова й пізніше - у 1887 р., коли його виступи в "Гальці" перетворились на справжній тріумф, у 1889, 1891, 1897, 1899 рр. тощо. У сезоні 1893/94 року О.Мишуга виступав в опері "Аїда" із С.Крушельницькою, яка саме розпочинала свій шлях на велику сцену.

Основу репертуару львівського оперного театру становили класичні твори італійських композиторів - В.Белліні (“Сомнамбула”), Г.Доніцетті (“Лючія ді Ламмермур”), Дж.Россіні (“Севільський цирульник”), Дж.Верді (“Ріголетто”, “Трубадур”, “Аїда”), а також Дж.Майєрбера (“Гугеноти”), польські опери, передусім “Галька” та “Страшний двір” С.Монюшка. Періодично відбувались також постановки нових творів польських композиторів. Так, протягом 1876-1897 рр. виставлено п’ять опер Г.Ярецького, серед них “Мазепа” (за Ю.Словацьким), “Ядвіга” (за О.Шуйським), “Повернення батька” (за А.Міцкевичем) та ін.

Чернівці одержали міський театр у 1877 р. Його утримував магістрат, а згодом - театральне товариство, засноване в 1884 р. У театрі виступали німецькі артистичні колективи, оперні твори в їхньому репертуарі не зафіксовані.

У Галичину й на Буковину часто заїжджали численні мандрівні польські артисти, переважно опереткового характеру. Наприклад, досить широкою популярністю в 80-х рр. тут користувалась трупа Генріка Лясоцького.

Оперні театри, активізували музичне життя, сприяли підвищенню культурного рівня українських міст. Однак їхня діяльність великою мірою була позбавлена ширшого громадського резонансу внаслідок обмеженої доступності оперних вистав до широких верств населення.

Існуючі на той час талановиті опери С.Гулака-Артемовського, П.Сокальського, М.Лисенка не знаходили місця в театральному репертуарі. Єдиним винятком можна вважати постановку “Різдвяної ночі” М.Лисенка в Харкові, здійснену антрепренером А.Пальчинським - досить відомим диригентом і критиком. Прем’єра опери відбулась 27 січня 1883 р.

У листопаді 1884 р. харківська трупа показала “Різдвяну ніч” в Одесі, однак не далеко кращій постановці й виконанні.

Відсутність творів українських композиторів у репертуарі оперних театрів пояснюється не тільки інертністю та консервативністю антрепренерів, а й їхньою залежністю від правлячих кіл, схилянням перед офіціозом. Таким чином, існуючі в Україні в другій половині XIX ст. оперні театри практично стояли осторонь розвитку національної музичної культури. Функції стимулятора та пропагандиста творчості українських композиторів виконували виключно мандрівні музично-драматичні трупи, очолювані корифеями українського театру. Але опосередковано інтенсивне розгортання оперного руху, організація постійних вистав, що більш-менш систематично знайомили шанувальників музики великих міст України - Києва, Харкова, Одеси, Львова - із досягненнями світової, передусім російської, оперної літератури, участь у спектаклях видатних співаків-виконавців сприяли формуванню національних музичних цінностей, створювали відповідний культурний клімат, необхідний для формування мистецьких смаків населення, активізації музично-театральної творчості.

3.2. Концертна діяльність

Музичне життя України періоду 1860-1890-х рр. позначалось тенденцією переходу від аматорського виконавства як основної форми музикування до професіонального. Домашні "камерні" концерти стали історично перейденим етапом. Справжні митці, любителі та ентузіасти музичної справи добре розуміли, що на часі організація постійних хорових колективів, активно діючих товариств, зокрема, філармонічних, із великою кількістю учасників, стаціонарним оркестром, інструментальними ансамблями тощо. Аналогічні товариства вже існували в країнах Західної Європи, визначаючи характер публічних виступів і спрямованість усього концертного життя. Натомість українське музичне життя тривалий час зосереджувалось переважно у хорових гуртках і студентських товариствах, а в Галичині й на Закарпатті - в церковних хорах. Ці хори нерідко були єдиними колективами, на які могли орієнтуватись українські композитори.

Загальмованість, або й завмирання на певних історичних етапах концертних виступів, припинення діяльності окремих хорових гуртків і товариств спричинялись посиленням репресивних дій з боку царського й цісарських урядів. Після польського повстання 1863-1864 рр. активізувались провокаційні виступи в пресі про політичну "небезпеку українського руху", про "український сепаратизм". Через це діяльність прогресивно спрямованих товариств і гуртків, що об'єднували навколо себе письменників, музикантів, артистів, любителів мистецтва, перебувала під наглядом влади, не мала стабільного характеру, належного динамічного поступу.

У 60-ті рр. заявив про себе студентський хор Київського університету. У січні 1861 р. під керуванням М.Лисенка відбувався перший концерт, у програмі якого були українські пісні. Дозволявся цей концерт лише за умови ніяких публікацій про нього. На тому концерті виступав торбаніст Ф.Відорт. Від нього композитор пізніше записав пісенний репертуар. Згодом хор давав і прилюдні концерти: в залі Біржі, будинку Дворянського зібрання, міському театрі.

Відомі ще два українські концерти 1861 р., що відбувались за участю М.Лисенка. 26 лютого на одному з них, присвяченому пам'яті Т.Шевченка (на афіші це не зазначалось, а єдиний шевченківський твір - "Тополя" - був заборонений до читання), до програми входили: "Наталка Полтавка" І.Котляревського, "Простак" В.Гоголя, два дивертисменти - "Чумацький табір" і "Вулиця". Концерт особисто для композитора виявився першим серед багатьох, що привернули увагу царських жандармів. Справою зацікавився навіть міністр внутрішніх справ П.Валуєв, дізнавшись про відгук на цей концерт, уміщений у галицьких газетах.

Досить чітко визначились характер і спрямування концертів, ініціаторами яких виступали любителі музики. Спочатку поширенішими були збірні літературно-музичні вечори, а також концерти, присвячені пам'яті видатних лю-

дей. Після смерті Кобзаря на постійні перетворюються вечори зі спеціально підготовленими музичними творами на тексти поета.

19 березня 1862 р. відбувся такий літературно-музичний вечір у Харкові. Відомий філолог, професор-славіст П.Лавроський виголосив вступне слово, декламувались вірші Т.Шевченка й Є.Гребінки. У щоденнику В.Гнилосирова, члена університетського гуртка у Харкові, а пізніше письменника та педагога, записані прізвища музикантів, які "грали лепсько". Це - Ширков, який грав на скрипці, і Ковалевський - на флейті harmonie. Афіші, на жаль, не збереглось. Відомо, що на виручені гроші молодь вирішила придбати шість тисяч примірників "Южно-руського словаря" Т.Шевченка. Значення вечора важко переоцінити, особливо, коли згадати, що на терені України це був узагалі перший літературно-музичний виступ, присвячений поетові-революціонеру. Улаштування вечорів пам'яті Т.Шевченка відбувалось у протистоянні їхніх організаторів із місцевою владою, цензурою та церковниками.

Скажімо, клерикальні кола зробили все, аби не відбувся у Львові музично-декламаційний вечір, присвячений третій річниці з дня смерті Т.Шевченка, хоч до виступу готувався співочий колектив, організований у 1864 р. при товаристві "Руська бесіда".

І все ж галицька громадськість відзначила знаменну дату великим, на три відділи, концертом із читанням уривків з ідейно значущих поем Кобзаря.

В історію української культури святковий вечір, влаштований львівською молоддю у 1868 р., увійшов як значна подія. Власне для нього писались перші в українській музиці твори розгорнутої форми на слова "Заповіту". Їхніми авторами були М.Вербицький та М.Лисенко. Виконувались також "Марш на смерть Т.Шевченка" для фортепіано Ф.Безуглого та хори "Мир вам, браття" і "Де згода в сімействі".

Перший шевченківський концерт у Львові набув широкого розголосу в краї. На Буковині відзначення шевченківської дати вперше відбулось у 1886 р. Щорічно пам'ять поета відзначала київська громадськість. М.Лисенко вважав своїм громадянським обов'язком узяти участь у концерті у ролі організатора, виконавця-піаніста та диригента хору. Вокальні номери композитора "Музики до "Кобзаря" Т.Шевченка" посідали чільне місце в програмах шевченківських концертів Харкова, Полтави, Чернігова, Єлисаветграда, Одеси, Миколаєва. Деякі з них зафіксовані у репертуарі сільських хорів (наприклад, сіл Моринці, Охматів).

У кінці 80-90-х рр. у Галичині та Буковині, окрім шевченківських концертів, улаштовувались вечори пам'яті М.Шашкевича та Ю.Федьковича, концертні програми яких складались не тільки з творів місцевих авторів, а також С.Гулака-Артемовського, П.Ніщинського, М.Лисенка. Організовувались також концерти, присвячені І.Котляревському. Збагачення й розширення репертуару сприяло зміцненню зв'язків між галицькими, буковинськими й наддніпрянськими музикантами. Українські виконавці брали участь у відзначенні

пам'яті О.Пушкіна, А.Міцкевича, Г.Гейне та інших.

... Важливу роль у культурно-просвітительській праці відіграли хорові осередки. На відміну від церковних хорів, у невеликих провінціальних містах і селах, репертуар яких, щоправда, не завжди обмежувався духовними творами, а складався з народних пісень, у другій половині XIX ст. формуються хорові колективи суто світського характеру. Складались вони переважно зі студентів, демократичної інтелігенції, робітників.

У кінці 1860-х рр. "Товариство аматорів музики" об'єдналось з колишнім філармонічним товариством і стало називатись "Одеським музичним товариством" (деякий час П.Сокальський був його віце-президентом). Проіснувало воно до 1886 р., поки не прийняли рішення про його розпуск та передачу школи до Одеського відділення РМТ (організувалось у 1884 р.).

У Києві, який досить швидко почав набирати значення центру українського музичного життя, не було постійного професіонального хору. Однак організовані з аматорів колективи М.Лисенка досягли високого рівня виконавської майстерності, перетворившись у визначні мистецькі осередки.

Слід відзначити тематичні концерти, присвячені слов'янській музиці, які протягом 1870-1875 рр. організував М.Лисенко у Києві та Петербурзі. Прагнучи познайомити широку публіку з народною культурою слов'ян, митець влаштовував систематичні концертні виступи з цікавими й продуманими програмами, куди входили, крім українських творів, болгарські, моравські, польські, російські, сербські, хорватські, чеські пісні. Чимало мелодій різних народів композитор аранжував сам. Слухачі й преса тепло сприйняли виступи лисенкового хору, називаючи їх "найкращим курсом із слов'янознавства".

У 80-90-ті рр. концерти створеного М.Лисенком хору набирають широкого розголосу по всій Україні. Не дивно, що уряд звернув увагу на його діяльність і прагнув будь-якими засобами паралізувати його виступи. В кінці 1880-х рр. студентський хор було заборонено. Проте, усвідомлюючи значення для розвитку культури цієї найбільш доступної для широких мас мистецької форми, М.Лисенко виношував ідею організувати хор, із яким виїжджав би за межі Києва і навіть України.

Наприкінці 1892 р. вдалось здійснити артистичну поїздку по українських містах. У Чернігові, Ніжині, Полтаві, Єлисаветграді, Одесі за півмісяця (від 26 грудня 1892 р. по 11 січня 1893 р.) дано дев'ять концертів, відзначених кількома рецензіями та повідомленнями, уміщеними у тогочасних газетах (наприклад, у "Зорі", 1893, № 4 та в "Одесском листке", 1893, № 4,6,9).

Варто згадати також український ("малоруський", як він називався) хор під керуванням П.Гордовського, створений 1886 року у Харкові з метою влаштувати "історичні народні малоруські концерти". Хор, що складався більш як із сорока співаків і співочої групи хлопчиків, мав знайомити публіку зі старовинними малоруськими піснями.

Капела майже весь час подорожувала, об'їздивши південь України, ро-

сійські міста (Саратов, Астрахань, Царицин, Ростов-на-Дону та ін.), була у Варшаві, Тифлісі (1890 р.). До репертуару, крім українських народних пісень, аранжованих самим П.Гордовським, входили твори М.Лисенка, П.Ніщинського, російські пісні.

Широкий хоровий рух охопив західноукраїнські землі. Виникають студентські колективи, народжуються народні селянські хори, створюється жіночий хор у Тернополі (керівник - Є.Барвінська).

Ще в 70-ті рр. за ініціативою А.Вахнянина у Львові відбулось кілька цікавих концертних виступів. Але, зазнавши невдачі в організації суто музичного хорового товариства "Торбан" (1870-1871 рр.), він гуртує хор учнівської молоді та студентів ("академіків", як їх називали у місті).

Починаючи з 70-х рр. студентська молодь усе помітніше заявляє про себе в громадському й мистецькому житті. За прикладом польських молодіжних товариств українські студенти організувались в "Академический кружок" і "Дружній лихвар" (1870 р.).

Між студентами обох товариств почався активний рух. Зближенню членів цих товариств сприяли І.Франко, А.Дольницький, М.Павлик, І.Белей та ін., спільні вечірки та сходини, а також журнал "Друг".

Переслідування й арешти, що почались у 1877 р., згубно позначились на молодіжному русі. За революційну пропаганду австрійський уряд жорстоко розправився з І.Франком, М.Павликом, І.Мандичевським, О.Терлецьким; закрито журнал "Друг". Діяльність "Дружнього лихваря" на деякий час припинилась, проте в 1882 р. на його основі утворилось товариство "Академічне братство". При товаристві діяв мандрівний комітет, куди ввійшли І.Франко, О.Нижанківський та ін., постановивши щороку влаштовувати подорожі краєм.

У той час значного поширення набули невеликі хори-ансамблі. Композитор Д.Січинський був одним із керівників "одинадцятки", яка брала участь, зокрема, у вечорі в пам'ять других роковин смерті Ю.Федьковича, організованому "Академічним братством" у Львові 4 березня 1890 р. Хор виконував досить складні композиції - "На прю!" М.Лисенка, "З окрушків" О.Нижанківського, а також популярні твори М.Вербицького "До місяця", "Все утихло", І.Лаврівського "Чом, річенько".

Для залучення коштів у фонд українського народного театру організовувались також артистичні мандрівки в 1891 р. Диригував хором-"дванадцятки" О.Нижанківський. "Дванадцятка" виконувала народні пісні й національні слов'янські гімни, надіслані хорватським товариством студентів "Zastava" у Загребі, товариством "Slovenija na Dunaji" у Відні та сербським "Зора у Бечу".

Зростання виконавської культури дозволило окремим хорам, навіть віддаленим від центру, включати у свої репертуари не лише твори галицьких авторів, а й навіть "свіжі" твори М.Лисенка ("Ой не гаразд, запорожці", "Жалібний марш до 27-х роковин смерті Шевченка", "Мені однаково") та П.Ніщинського ("Закувала та сива зозуля").

Чільне місце в історії української музики належить хорові молоді, організованому О.Нижанківським у 1885-1887 рр. у Львові. Талановитий композитор і диригент, він за короткий час перетворив учнівський хор академічної гімназії у злагоджений співочий колектив.

Преса відзначала артистизм диригентської манери О.Нижанківського, проникнення співаків у характер виконуваного твору. Хористи виступали на вечорах, присвячених шевченківській даті, в концертах для польської молоді, влітку виїжджали з концертами в інші міста. Висока культура та хорова майстерність, що відзначали цей колектив львівської молоді, зробили його передвісником виникнення постійного хорового товариства - "Львівського Бояна".

Кінець XIX ст. позначений пильним інтересом музичної громадськості й окремих ентузіастів-диригентів до організації сільських хорів. На Тернопільщині у ці роки існували хори с. Денисів, керований Й.Вітошинським, і с. Біле, він виник за ініціативою А.Крушельницького - батька С.Крушельницької.

Винятковою популярністю у слухачів користувався перший. Виникнувши ще 1870 р. виключно як чоловічий ансамбль, хор незабаром розрісся (на концерті в Тернополі 1889 р. уже нараховувалось 150 співаків). Й.Вітошинський учив селян нотній грамоті, залучав до співу дітей, на власні кошти придбав інструменти для духового оркестру. В репертуарі було багато народних пісень, а також творів українських композиторів - М.Вербицького, А.Вахнянина, М.Лисенка, І.Лаврівського, С.Воробкевича та ін. Пізніше, із заснуванням драматичного гуртка, селяни виставляли оперу "Наталка Полтавка", драму з музичними номерами "Сватання на Гончарівці".

Хор Й.Вітошинського давав багато концертів у містах і селах (Тернополі, Бережанах, Коломиї, Золочеві, Теребовлі, Копичинцях та ін.). Захоплення, із яким зустрічали денисівський хор численні слухачі, навело Й.Вітошинського на думку відкрити в селі дещо подібне до хормейстерської студії. В газетах, починаючи із середини 1880-х рр., знаходимо повідомлення про виступи сільських хорів під керуванням диригентів, які пройшли курс музики та співу у Й.Вітошицького.

Значних мистецьких висот досяг хор с. Охматів на Київщині, організований у 1890 р. Порфирієм Демуцьким - людиною широкого демократичного світогляду, віддану справі народного мистецтва. Закінчивши Київський університет як медик, він створив хор, оригінальний за репертуаром й характером виконання. Склад колективу був мінливий і неоднорідний (від дітей 8-10 років до 60-річних дідів). У репертуарі переважали українські народні пісні, їх співали зі збереженням народної гармонізації й характеру поліфонії. Більшість становили традиційні в цьому селі; серед них й російські, записані П.Демуцьким у багатоголосовому викладі ("Эй, выйду я, молодец, на горку", "Вниз по матушке, братцы, по Волге"), обробки М.Лисенка, самого П.Демуцького, народні танці, твори на слова Т.Шевченка.

У кінці XIX ст. на Чернігівщині в с. Мена виник селянський хор, яким

керував Г.Давидовський, згодом відомий диригент і автор багатьох творів, у тому числі вінків народних пісень - "Бандура", "Кобза".

Ці яскраві вияви творчої ініціативи мас, котрі в умовах самодержавного режиму мали характер винятку, свідчили про потужні художні сили, що таїлись у народі. Прогресивно настроєні люди, які присвячували своє життя ідеї служіння народові, допомагали активізації його духовного життя, прилучали до серйозного мистецтва.

... Українські митці відчували гостру потребу в об'єднанні сил для ведення культурно-просвітницької роботи, що сприяло б популяризації кращих творів і народної творчості, розвитку виконавства. Тому труднощі, що виникали у зв'язку з організацією музичних товариств, змушували використовувати вже існуючі літературно-мистецькі угруповання для пропаганди музичних знань.

Цікава сторінка в історії музичного життя Києва, наприклад, пов'язана з діяльністю музичної комісії при "Літературно-артистичному товаристві", заснованому в 1894 р. Передова українська інтелігенція (М.Лисенко, Старицькі, Косачі та ін.), завдяки більшості в активі товариства, об'єднались із прогресивно настроєними російськими діячами й оголосили війну чорносотенцям й посіпакам "Киевлянина", і ті через деякий час змушені були залишити товариство взагалі.

До музичної комісії, очолюваної М.Лисенком, входили Є.Мусатова-Кульженко, М.Тутковський, К.П'ятигорович, Л.Паращенко, М.Сікард, К.Шадек. Ці відомі київські митці працювали енергійно, із справжньою фаховою зацікавленістю. У клубі товариства щонеділі відбувались концерти, що присвячувались М.Глінці, П.Чайковському, О.Бородіну, Ф.Мендельсону, Ф.Шуберту, Ф.Шопену, М.Лисенкові та іншим видатним композиторам. Крім того, музична секція брала участь у відзначенні пам'яті О.Пушкіна, М.Некрасова, С.Надсона, Ю.Словацького, А.Міцкевича, Г.Гейне, Т.Шевченка.

У вересні 1905 р. поліція порушила клопотання перед київським губернатором про закриття товариства як "протидержавного гуртка". Прогресивний напрям його діяльності розцінювався як небезпечний і шкідливий для існуючого ладу.

Значною подією в культурному житті Галичини та Буковини, подією, що мала вплив на музично-творчу працю діячів Наддніпрянської України, було виникнення у Львові хорового товариства "Боян" (січень 1891 р.). Воно явило собою цілком закономірний акт, коли зважити на ту багаторічну невтомну діяльність, котру провадили тутешні діячі культури, численні любителі хорового співу краю.

Думка про співацький гурток народилась у 1890 р. серед членів "Руської бесіди". На початку наступного року був визначений організаційний комітет: В.Шухевич (голова), А.Вахнянин та Є.Барвінська (диригенти). 2 (14) квітня 1891 р. відбувся концерт, в якому вперше виступив хор "Львівського Бояна" (виконувались твори А.Вахнянина, М.Вербицького, М.Лисенка).

Характер репертуару, визначений на першому етапі становлення товариства, не змінився в подальшому. На концертах постійно звучали народна музика, твори М.Лисенка, кращі композиції західноукраїнських авторів.

У літопис "Львівського Бояна" вписані його концерти за межами Галичини. Тріумфальною була, наприклад, подорож хору до Чехії влітку 1891 р.

Саме вже існування музичного товариства, активна концертна діяльність плідно позначилась на виявленні нових талантів і творчій праці митців. Навколо "Бояна" гуртувались диригенти, співаки, композитори (О.Нижанківський, С.Людкевич, Г.Топольницький); членом товариства став фольклорист Ф.Колесса. Починання "Львівського Бояна" підтримували відомі співаки-артисти - О.Мишуга, М.Менцинський, О.Носалевич, Ф.Лопатинська та ін. У рік заснування "Бояна" членом товариства стала С.Крушельницька, і, безперечно, сприяла піднесенню авторитету молодого співочого колективу.

Члени "Бояна" вважали своїм першочерговим завданням пропаганду народної пісні, творів українських композиторів. Разом із тим у концертних програмах репрезентувались твори авторів інших музичних шкіл, зокрема, слов'янських і західноєвропейських.

За прикладом "Львівського Бояна" один за одним постали: "Перемишлянський Боян" (1891 р.), "Бережанський Боян" (1893 р.), "Коломийський Боян" (1895 р.), "Станіславський Боян" (1896 р.), в якому працював деякий час Д.Січинський. Для заснування "Стрийського Бояна" (не пізніше 1899 р.) чимало зусиль доклали Володимир Нижанківський - керівник "Музичного кружка", а також громадський діяч і любитель музики Іван Вахнянин. Через десять років після заснування львівського товариства виникли "Бояни" у Снятині й Тернополі (1901 р.).

На початку XX ст. М.Лисенко організовує співоче товариство "Боян" у Києві (відкрите в 1905 р. і проіснувавши офіційно до 1909 р.); пізніше виникло співоче товариство "Боян" у Полтаві. В його роботі брали активну участь Д.Січинський, О.Нижанківський, Ф.Колесса. Видавництво друкувало обробки народних пісень та оригінальні композиції. Нотні випуски поповнювали репертуар багатьох капел високохудожніми зразками вітчизняної музики, мали досить широкий вибір хорових композицій на чоловічий і мішаний склади.

Розгортання музично-просвітительської діяльності "Боянів", піднесення їхньої ролі як товариств напівпрофесіональних, підтримка з боку найширших демократичних верств населення спричинились до того, що порівняно швидко, через вісім років після заснування, постало питання про укрупнення й об'єднання існуючих колективів у єдиний "Музичний союз". Однак лише в 1903 р., незважаючи на перешкоди, відбулись загальні збори під гаслом "Співом до серця, серцем - до свободи!". Слід підкреслити, що в розглядуваний період значення діяльності "Боянів" було справді великим.

Розвиток культурного життя на Буковині - у краї, що віками перебував під кормигою молдавських, австрійських, а пізніше румунських поневолюва-

чів, відбувався надзвичайно повільно.

Українське музичне життя в найбільшому культурному центрі Буковини - Чернівцях - навіть у 80-ті рр. значно відставало не тільки від добре налагодженої, офіційно підтриманої діяльності товариств типу німецького "Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині", а й не досягало рівня існуючих концертних форм, за якими розвивалось музичне життя Галичини. Це видно хоча б із того, що святкування пам'яті Т.Шевченка, яке на Наддніпрянській Україні й у Галичині давно стало традиційним, на Буковині вперше і дуже скромно відбулось лише в 1886 р.

Значному пожвавленню музичного життя сприяло знайомство з хоровим мистецтвом співочих груп, які приїжджали з концертами на Буковину.

За прикладом львівського студентства в 1885 р. відбулась перша мандрівка чернівецьких студентів-українців, які влаштували по містах і селах кілька музично-декламаційних вечорів.

Того ж літа на Буковину завітала велика група студентів Львова, які продемонстрували своє мистецтво на концерті в Чернівцях. Слухачам запам'яталися натхненно виконані "Наша жизнь", "По морю" А.Вахнянина, "Гуляли" О.Нижанківського, "Мир вам, браття" І.Гушалевича.

Показово, що всі названі твори бачимо в концертній програмі, із якою виїхали студенти під керівництвом С.Видинівського в мандрівку в 1887 р. Крім того, в репертуарі були народні пісні, а також сім хорів С.Воробкевича, серед них два нових - "Ой дівчино, ти рибчино" і спеціально написаний для студентів "Згадай мене, мила".

У свою чергу, репертуар львівського хорового колективу, який під проводом Крохмалюка наступного року відвідав Чернівці, мав уже твори С.Воробкевича, в тому числі згаданий "Ой дівчино, ти рибчино" на слова С.Руданського. Великим успіхом у слухачів користувались також романс "Мені однаково" М.Лисенка та хор П.Ніщинського "Закувала та сива зозуля".

Як бачимо, обмін репертуаром мав плідні наслідки, зміцнював зв'язки між буковинським і галицьким, а далі й наддніпрянським музичним мистецтвом.

Узагалі, бажання постійно розширювати репертуар, знайомитись з новими творами було характерним у діяльності чернівецького хору. У 1885 р., коли "Музичний союз" відзначив десять років свого існування, в художній частині вечора прозвучали нові пісні. А ще через десять років хор "Союзу" до свого ювілейного концерту підготував, крім творів західноукраїнських композиторів, солоспів М.Лисенка "Нащо мені чорні брови", дуети з "Запорожця за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, уривки з "Вечорниць" П.Ніщинського.

Так поступово буковинські аматори прилучались до всеукраїнського музичного руху, знайомлячи земляків із творчими здобутками представників рідного народу.

На 80-ті рр. припадає відновленні роботи чернівецької "Руської бесіди". При ній у 1884 р. створюється перше "Руське драматичне товариство", яке мало

певний вплив на розвиток музичного життя (головою обрали С.Воробкевича).

Знайомство з музичною частиною вечора, влаштованого "Руським драматичним товариством" на пам'ять першої річниці свого існування (1885 р.), дозволяє говорити про поширені на Буковині форми виступів - вокальні, сольні й ансамблеві номери: пісні, арії, романси, дуети, а також гра на фортепіано, скрипці, цитрі.

Новим явищем у буковинському мистецькому житті стали тематичні ювілейні вечори, присвячені Ю.Федьковичу, С.Воробкевичу, Т.Шевченкові, М.Шашкевичу.

У кінці 80-х - на початку 90-х рр. з успіхом виступав хор під керуванням Березовського, організований при "Руській міщанській читальні" у Чернівцях. У концертах колективу брала участь Ф.Кравчук, згодом знаменита оперна співачка Філомена Лопатинська, виконуючи народні пісні й пісні з "Наталки Полтавки" І.Котляревського.

Варто згадати також дитячий хор с. Банилів, організований О.Монастирським. Його концерти у містах і селах Буковини мали широкий розголос.

У пропаганді співацької культури серед демократичної публіки та утвердженні думки про необхідність організації хорового товариства на Буковині чималу роль відіграли концерти львівських хорових колективів на початку 90-х рр.

Виступ у Чернівцях "дванадцятки" під керівництвом О.Нижанківського (1891 р.) став значною мистецькою подією. Усі члени хору представляли новостворене товариства "Львівський Боян".

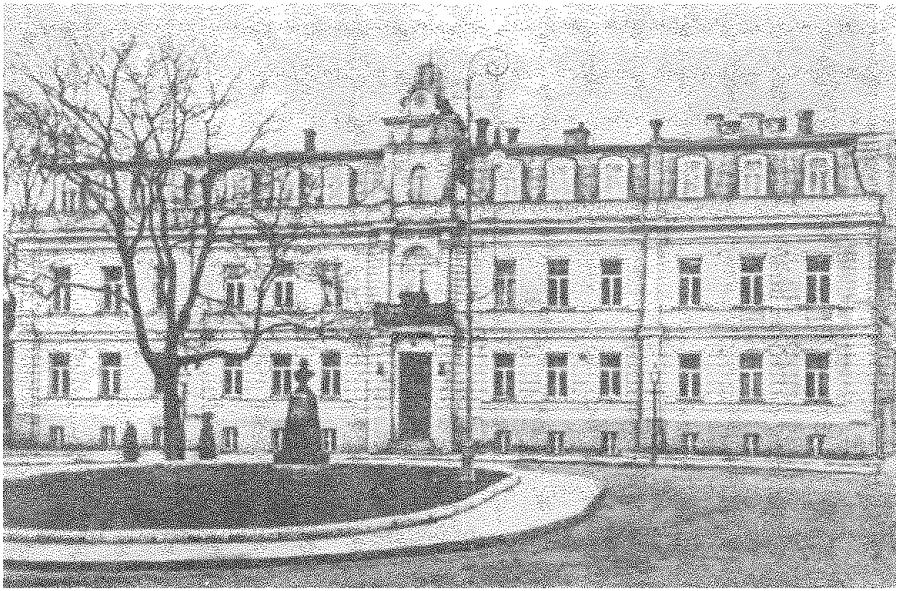
Під впливом галицьких "Боянів" у Чернівцях у 1899 р. виник "Буковинський Боян". Організувався він на базі існуючого "Драматичного товариства", маючи на меті "плекати руську пісню, музику і штуку драматичну". За своєю структурою "Буковинський Боян" майже не різнився від інших подібних товариств. Основну увагу було приділено піднесенню хорової культури.

... Орієнтація митців України на кращі здобутки різних національних музичних шкіл, прагнення до активного взаємообміну репертуаром, участь виконавців у російському та західноєвропейському музичному русі розширювали рамки вітчизняного мистецтва, надавали йому інтернаціонального характеру.

Зв'язки з російською музикою й музикантами здійснювались в Україні насамперед через відділення РМТ, що протягом другої половини XIX ст. відкрились у Києві, Харкові, Одесі, Миколаєві. Такі товариства відіграли значну роль у налагоджені музичного життя цих міст. Систематичні концерти, програми яких складались із творів російських і західноєвропейських композиторів, залучення кращих виконавців, а головне - високий професіональний рівень сприяли підвищенню культури, вихованню естетичних смаків слухачів.

Через чотири роки після відкриття РМТ у Петербурзі (1859 р.) з'являється його відділення у Києві. Цій події передували активні заходи тутешніх артистів і музикантів, які організували в місті два великих концерти з живими картинами. Зібрані від них пішли на користь майбутнього товариства. Конце-

рти відбулись у міському театрі - 3 і 23 березня 1863 р. Оркестром аматорів і артистів керував М.Вигорницький, хором - В.Волинський. Серед виконавців імена скрипаля І.Водольського, композитора М.Лисенка (виступив як піаніст-соліст і ансамбліст), співака М.Богданов, до речі у його репертуарі завжди було багато українських народних пісень. Хор виконав дивертисмент із російських та українських пісень, твори російських, західноєвропейських композиторів - Другу симфонію Л.Бетховена, Третю симфонію Ф.Мендельсона, увертюру з "Оберона" К.-М.Вебера і "Чарівну флейту" В.-А.Моцарта.



Будинок Київського відділення РМТ

З відкриттям відділення РМТ музиканти одержали можливість частіше виступати в концертах, виявляли свої творчі здібності, а також підвищувати виконавську майстерність. Тепер кияни знайомились із симфонічними творами Л.Бетховена, В.-А.Моцарта, Р.Вагнера, Ф.Ліста, К.Сен-Санса, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, О.Бородіна. У сезоні 1888/89 року, наприклад, вперше у Києві прозвучала Дев'ята симфонія Л.Бетховена. Справжнім мистецьким "відкриттям" стало виконання Симфонії соль мінор В.Калинникова під керуванням київського диригента О.Виноградського.

Значними виявились культурні досягнення РМТ, діяльність якого спрямовувалась на утвердження вітчизняної, передусім російської музики, репрезентованої талановитими композиторами-представниками "Могучої кучки", а також О.Сєровим, П.Чайковським, В.Калинниковим, С.Рахманіновим та ін. У цій боротьбі активну участь брали музиканти різних національностей, зокрема, украї-

нські митці - М.Лисенко, П.Сокальський, П.Щуровський, М.Калачевський.

Проте не можна обминути й негативної ролі, яку відіграли керівники місцевих відділень РМТ. Нерідко їхня діяльність була спрямовувалась на штучне гальмування розвитку музичного мистецтва українського народу. Це видно хоча б із такого факту: до програми концертів Київського відділення РМТ за всі роки його існування не потрапило жодного твору українських композиторів, а для демонстрації "місцевого" колориту включались композиції В.Чечотта, В.Пухальського, Р.Пфеніга. Ці автори були освіченими музикантами, але їхні твори, пов'язані за назвами з українською тематикою - далекі від характеру й духу народної пісні і не могли відбивати тенденції тогочасного розвитку української музики.

Такому стану речей протидіяли передові музичні сили. М.Лисенко, незважаючи на честь бути обраним одним із директорів Київського відділення, на знак протесту вийшов із товариства. Російські композитори, котрі приїзджали на гастролі до Києва, завжди цікавились розвитком української музики. П.Чайковський і М.Римський-Корсаков бували вдома у М.Лисенка, слухали його нові твори, допомагали дружніми порадами. Такі ж творчі контакти встановились у С.Танєєва, П.Чайковського та А.Рубінштейна з музикантами Харкова й Одеси.

Навесні 1864 р. відкрилось Харківське відділення РМТ. Директором музичної частини став С.Неметц, чех за походженням, скрипаль, вихованець Празької консерваторії. Його діяльність почалась жваво. Протягом перших двох років існування відбулось 14 концертів. Їхнє влаштування, щоправда, полегшувало те, що в місті існував блискучий хор, а в навчальних закладах працювало багато вчителів музики і прекрасних виконавців. На зібраннях РМТ виступали відомі в Харкові музиканти: П.Шлецер (піаніст), Нордман (скрипаль), Куденко, Л.Павлович (віолончелісти) та ін. Інколи в концертах брало участь більше сотні виконавців.

Програми концертів, за винятком хорових композицій А.Лядова ("Русская песня"), А.Рубінштейна ("Русалка") та "Камаринської" М.Глінки для симфонічного оркестру, складались із творів західноєвропейських композиторів - В.-А.Моцарта, Й.Гайдна, Ф.Шопена, Ф.Ліста, А.В'єтана, Дж.Россіні, Ф.Мендельсона.

Однак уже в 1867 р. діяльність товариства припинилась через фінансові труднощі. Лише завдяки заходам талановитого й енергійного музиканта І.Слатіна, який приїхав до Харкова в 1871 р., активне музичне життя відновилось.

30 січня 1894 р. під керівництвом І.Слатіна вперше прозвучала Українська симфонія соль мінор В.Сокальського. Окремі її частини включались до програми і пізніше (1897, 1899, 1901 рр.). Симфонічна музика була постійно в репертуарі концертів, якими в саду комерційного клубу з 1898 по 1911 р. диригував Ф.Кучера.

При відділенні РМТ організувались оркестр (понад 40 музикантів, на чолі

яких став диригент В.Кульбарс) і хор, що складався з членів німецького співочого колективу “Bach Ferein” і церковного хору. З піаністів, котрі брали участь у концертах відділення, слід назвати Д.Климова, учня Ф.Ліста Д.Ресселя, М.Агеєву.

Програми концертів у наступні роки також складались із творів російських і західноєвропейських авторів. Композиції на українську тематику траплялись дуже рідко, а залучення їх до програми мало швидше випадковий характер (наприклад, у концерті 26 вересня 1887 р. віолончеліст С.Глазер виконував “фантазію” на малоросійські теми” Д.Поппера).

У концерті 23 січня під диригуванням П.Чайковського вперше в Одесі прозвучала Перша симфонія О.Бородіна, “Тассо” Ф.Ліста, С.Ментер виконала концертну фантазію для фортепіано з оркестром (тв. 56) П.Чайковського. Принагідно зауважимо, що в цьому концерті П.Чайковський познайомив одеситів із новим твором молодого місцевого композитора П.Молчанова - “Українським скерцино”. Це ще один приклад вияву дружніх взаємозв’язків між представниками російської та української музики.

Музичне життя Миколаєва мало свої особливості. Історія існування й діяльності тутешнього музичного гуртка сягає 1874 р., коли в місті утворилось “Товариство любителів хорового співу”. У 1877 р. він припиняє діяльність через відсутність диригентів. Лише з другої половини 80-х рр. знову починають влаштовуватись абонементні музичні вечори. Зокрема, великий інтерес становлять тематичні концерти, присвячені музиці одного композитора. Це, наприклад, перший абонементний вечір, що відбувся 26 лютого 1888 р. Його концертну програму склали фрагменти з опери “Іван Сусанін” М.Глінки. В концерті від 14 квітня того самого року друге та третє відділення присвячувалось сольним, хоровим і ансамблевим номерам з опери “Демон” А.Рубінштейна.

У грудні 1890 р. відбулось два урочистих концерти. Перший - із нагоди 25-річчя музичної діяльності П.Чайковського (виконувались уривки з опер “Євгеній Онєгін”, “Мазепа”, “Орлеанська діва”, Andante і Скерцо з Першого квартету), другий - на честь 25-річчя музичної діяльності М.Римського-Корсакова (виконувались жіночий хор “Величальна царя” із “Псковитянки”, арії та сцени з “Майської ночі”, чоловічий хор гуслярів із “Садко”, мішаний хор - гімн берендеїв - із “Снігуроньки” та ін.).

У 1891 р. музичний осередок одержав дозвіл на заснування Миколаївського відділення РМТ, що було відкрите в лютому 1892 р. Через три роки було дозволено відкриття Херсонського відділення РМТ (фактично воно почало працювати лише в 1905 р.), у 1898 р. - Катеринославського відділення РМТ із музичними класами при ньому.

У містах України в кінці XIX ст. діяло чимало музичних і музично-драматичних гуртків із виборним правлінням і статутом. У 1883 р. організовується гурток аматорів драматичного мистецтва, музики та співу у Луганську. Ініціаторами його створення були місцеві інженери й лікарі. У Чернігові з 1884 р.

активно діяв музично-драматичний гурток, що налічував близько 200 членів-любителів. Його незмінний секретар - адвокат і шанувальник музики Л.Шраг. У гуртку виставлялись водевілі й п'єси з музикою російських та українських авторів, показувалась також оперета М.Лисенка "Чорноморці"; нерідко влаштовувались концерти камерної й навіть симфонічної музики. В них брали участь артисти М.Сіоницька, І.Соколовський та ін. Своїм почесним членом гуртківці обрали М.Лисенка.

Різноманітністю відзначалась діяльність полтавського музичного гуртка, заснованого в 1889 р. У його музичній комісії були М.Вонсовський, І.Абрамов; диригентом - Р.Шлюнцель, а керівником хору і вокального відділу музикант А.Єдлічка. Чоловічий хор під керуванням Г.Мороза мав у репертуарі значну кількість українських пісень російських композиторів.

Високі музично-пропагандистські завдання ставили перед собою аматори Харкова. Тут активно діяв музичний гурток, на чолі (з 1897 р.) з П.Кравцовим. Лікар за освітою, він був співаком-аматором, диригентом і організатором жіночого хору при недільній школі Х.Алчевської.

При гуртку, котрий проіснував до 1907 р., працювали симфонічний оркестр, оркестри мандоліністів і балалаєчників, а також оперні класи. Організовані за ініціативою П.Кравцова "оперні бригади" поставили у віддалених районах Слобожанщини "Демона" А.Рубінштейна, "Травіату" Дж.Верді, "Русалку" О.Даргомижського.

Безперечно, влада розглядала діяльність подібних гуртків як небажане явище. Так, за вказівкою міністра внутрішніх справ у статуті полтавського музично-драматичного гуртка зазначалось, що до нього заборонено приймати жінок і вихованців навчальних закладів. До статуту, поданому херсонським музично-драматичним гуртком на затвердження (1890 р.), департамент поліції запропонував окремо додати пункт про заборону відвідування зібрань вихованців навчальних закладів, а також військових.

І все ж, незважаючи на перешкоди, кількість музичних гуртків зростала. В 90-ті рр., крім названих вище, діяли також глухівський, миргородський, ніжинський, новгород-сіверський та інші музично-драматичні колективи.

Цікаво, що в Україні працювало чимало музикантів із Західної Європи. Скажімо, для багатьох чехів, болгар, сербів українська земля стала другою батьківщиною. Вони працювали педагогами, виконавцями, нотовидавцями і своїми знаннями сприяли піднесенню загального рівня музичної культури.

Піаніст і композитор, автор творів на українські теми та обробок пісень, А.Єдлічка багато років жив у Полтаві, брав активну участь у музичному житті міста. У Харкові до кінця життя працював чех Й.Вільчек. Удома у нього влаштовувались музичні недільні ранки. Один із кращих у місті педагогів із фортепіано, він відіграв помітну роль у формуванні музично-естетичних поглядів М.Лисенка.

У Києві відомими були музиканти-чехи - О.Шевчик і Шипик (скрипалі), В.Алоїз (віолончеліст), Ф.Воячек (контрабасист). З ними М.Лисенко багато

років грав в ансамблях. Серед диригентів, які працювали у Києві, Харкові та Одесі, також зустрічаємо імена чехів - Г.Єлінека, Ф.Кучери, Ф.Паліцина, Й.Прибіка, В.Сука та ін.

В Україну з гастролями приїздили відомі польські, чеські музиканти - Генрік і Йозеф Венявські, Ф.Ондржичек, чеський квартет у складі Й.Гофмана, Й.Сука, О.Недбала і Г.Витана, польська співачка К.Цибульська та ін.

У Західній Україні контакти з польськими й чеськими музикантами були ще інтенсивнішими.

Назвемо польське хорове товариство "Лютня" ("Lutnia"), засноване у Львові С.Цетвінським, Р.Макаревичем і В.Богданським. Воно відзначалось прогресивним спрямуванням своєї діяльності, протягом багатьох років його чоловічий хор виступав на шевченківських концертах, а лютнівці брали участь у хорі, яким у 80-ті рр. керував О.Нижанківський. За ініціативою "Лютні" в 1885 р. з'явився збірник квартетів "Вінець" із уміщеними кращими хоровими творами польських і українських композиторів.

На шевченківські вечори хор "Лютні" готував програми, складені з творів українських композиторів - А.Вахнянина (уривки з опери "Купало"), П.Ніщинського ("Закувала та сива зозуля"), М.Лисенка ("Б'ють пороги", "Гамалія"), знайомив слухачів із творами авторів різних музичних шкіл - С.Монюшка, А.Товачевського, Е.Гріга та ін.

У 1888 р. члени товариства виступали на вечорі, присвяченому 50-річчю з дня виходу у світ "Русалки Дністрової". У свою чергу, в концертах "Лютні" брали участь українські співаки - А.Вахнянин, М.Павликівна, В.Нижанківський.

В українських концертах виступали також аматори-співаки іншого польського товариства - "Луна" ("Echo"), солісти Львівської польської опери, інструменталісти з музичної школи К.Мікулі при "Галицькому музичному товаристві". Наприклад, у музично-декламаційному вечорі на честь Ю.Федьковича, влаштованому в лютому 1890 р.

Багато чеських музикантів працювало в Чернівцях, очолюючи місцеві музичні організації та високо поставивши концертно-виконавську справу в місті. Засноване в 1859 р. перше музичне "Співацьке товариство" ("Gesangverein") на чолі з чехом Ф.Калоусеком, реорганізувалось у "Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині" ("Der Verein zur Forderung der Tonkust in der Bukowina"). Особливого розквіту воно досягло в період, коли його керівником став В.Гржімалі, переїхавши в 1874 р. з Праги до Чернівців. На той час він - уже відомий музикант, якого запрошували на роботу до Голландії й Швеції. (У празький період своєї діяльності працював диригентом театру та у квартеті братів Гржімалі.) Понад 30 років прожив митець у Чернівцях, де, крім музичного товариства, очолював "Чоловіче співацьке товариство" ("Mannergesangverein"), струнний квартет, музичну школу, виступав на сторінках місцевої преси, написав книгу "Тридцять років музики на Буковині" (1874-1904 рр.), видану німецькою мовою. Гржімалі брав участь у концертах, які ор-

ганізовували українські діячі, підтримував дружні стосунки із С.Воробкевичем.

Інший талановитий диригент і композитор, чех за походженням Віктор Костилецький, із непідробною симпатією ставився до українського народу, його культури, був другом С.Воробкевича. Він також писав твори на українську тематику, і коли оформилось товариство "Буковинський Боян", виступав у його концертах із своїм колективом - симфонічним оркестром.

Дружні взаємини склались між С.Воробкевичем і Ч.Порумбеску - учнем Чернівецької семінарії та майбутнім класиком румунської музики. Український композитор і педагог допоміг молодому музикантові виявити творчі здібності, здобути необхідних для професіонала-композитора знання.

Названі факти переконливо свідчать, що кращі представники музичної культури різних національних шкіл завжди знаходили спільну мову, підтримували один одного у творчості, що сприяло зміцненню дружби між українськими та іншими слов'янськими й неслов'янськими народами.

Особливо треба відзначити активну діяльність українських музикантів у популяризації творчості інших народів, насамперед слов'янських. Вони зробили помітний внесок у справу єднання народів, боротьби проти насильства й гноблення, сприяючи посиленому взаємообміну мистецькими цінностями.

Важлива роль у цьому процесі належить М.Лисенку. Його згадані нами слов'янські концерти здобули широкого розголосу не лише серед київських слухачів, а й далеко за межами України й Росії.

Слов'янською музичною культурою постійно цікавились також П.Сокальський, В.Сокальський, П.Ніщинський, О.Нижанківський та ін.

Фортепіанні твори П.Сокальського - "Слов'янський альбом" (1873 р.), "Слов'янський марш" (1875 р.), "Далматська баркарола" (1876 р.), "На водах Адріатики (1886 р.), "На берегах Дунаю" (1887 р.) - розширювали жанрове коло українських творів на слов'янську тематику. Ці програмні композиції, першим виконавцем яких був сам автор, добре знали сучасники. Вони поповнювали репертуар концертного та домашнього музикування.

Багато зусиль доклав у популяризацію творчості слов'янських народів О.Нижанківський. Він написав в'язанку зі словенських, сербських, хорватських, болгарських, російських, чеських, польських гімнів та пісень і виконував її у концертах у Галичині й на Буковині.

Слов'янській темі приділяв багато уваги С.Воробкевич. У його концертах часто звучав хор "Гей, слов'яни, брати мої". Чимало творів написано композитором на румунські й німецькі тексти.

... Починаючи з другої половині XIX ст., українська музика дедалі голосніше звучить за межами України.

Наприклад, у Петербурзі у 60-ті роки відбувались цікаві концерти української пісні. Громадський резонанс мав концерт 27 квітні 1861 р., улаштований на спомин померлого Т.Шевченка. Організаторами та головними натхненниками концерту були О.Маркович та О.Сєров. На вечорі виступили провідні

петербурзькі співаки - С.Гулак-Артемовський, Д.Леонова, Ф.Нікольський, хор любителів і соліст-аматор Чумачевський. Програму концерту становили переважно українські народні пісні.

У 1863 р. у Петербурзі відбувся музично-літературний вечір на користь видання книг наукового змісту "для народу Південної Росії". П.Сокальський подав розгорнуту рецензію на концерт у "Санкт-Петербургских ведомостях" (15 квітня 1863 р.).

У наступні десятиріччя також не переривались концерти української музики в Петербурзі.

Значною художньою подією в культурному житті Петербурга в 1875 р. стали виступи організованого там хору М.Лисенка. В його концертах звучали не лише пісенні зразки різних слов'янських народів, а й оригінальні твори О.Даргомижського, М.Мусоргського, Ф.Шопена і самого М.Лисенка.

Пізніше, в 80-90-ті рр., пропаганду української музики і народної пісні перейняли українські трупи, які приїздили на гастролі до Петербурга, Москви та інших російських міст. Українська пісня також звучала у виконанні студентів-українців вищих навчальних закладів столиці, постійно перебувала в репертуарі співаків, українців за походженням.

Активно пропагували рідну пісню студенти-українці, які навчались у Відні, Кракові та Празі. Об'єднуючись у товариства, вони влаштовували вечори, присвячені ювілейним датам, давали публічні концерти.

Цікаві концерти, наприклад, влаштовувала "Академічна громада" у Кракові, куди входила українська молодь, яка студіювалась у навчальних закладах старовинного польського міста. У концерті, що відбувся 5 травня 1890 р., виконувалась хорова музика М.Лисенка, А.Вахнянина, П.Ніщинського, С.Монюшка.

Українська пісня й музика звучали в Празі. У 1867 р. сюди запросили М.Лисенка взяти участь у великому слов'янському концерті. Виступи хору "Львівського Бояна" на сцені знаменитого театру "Narodne divadlo" у Празі (1891 р.) на святкуванні 100-літнього ювілею першої чеської вистави перетворились на величну демонстрацію симпатії між обома народами.

Виявом високої музикальності українського народу є також діяльність окремих виконавців-співаків - С.Гулака-Артемовського, С.Крушельницької, О.Мишуги, а також М.Менцинського, І.Алчевського, початок артистичного шляху яких припадає на кінець XIX ст. Наділені чудовими за тембром голосами, досконало володіючи технікою, вони сповідували високі естетичні ідеали. В їхньому репертуарі були твори композиторів різних музичних шкіл - давніх і сучасних. Кращим Русланом увійшов в історію російського мистецтва С.Гулак-Артемовський, незрівнянним Йонтеком в опері "Галька" С.Монюшка вважають О.Мишугу, "найчарівнішою Чіо-Чіо-сан" назвав Д.Пуччіні С.Крушельницьку. Ці майстри не мали можливості співати на сцені українського оперного театру з тієї причини, що його не існувало. Але де б вони не виступали, які б концертні програми не готували, українська народна пісня й

твори вітчизняних композиторів перебували постійно в їхньому репертуарі.

У концертних залах Петербурга, Москви, Варшави, Стокгольма, Відня, Мілана та інших міст звучала українська музика, із якою знайомили слухачів видатні співаки України.

Відзначити ще одну історично вагому форму налагодження інтернаціональних мистецьких зв'язків, що особливо яскраво почали виявлятись у кінці XIX ст. З джерел гуманістичної народнопісенної культури під впливом зростаючої революційної свідомості мас народжувались твори, що несли ідею протесту проти деспотії та експлуатації, стверджували образи волі й боротьби.

Французькі, російські, польські революційні пісні поширювались в Україні, пропаганді яких приділяли увагу передові діячі української культури. Їхня праця як перекладачів, упорядників та популяризаторів кращих зразків таких творів свідчить про високе усвідомлення інтересів і потреб народу. Образи "Марсельєзи", "Дубиноньки", "Сміло у ногу рушайте", "Червоного прапора" органічно входили у свідомість українського народу, збагачували його духовний світ. Одночасно революційна пісенність, що виникла на українському грунті, поширювалась серед інших народів, набирала інтернаціональних рис, мужніла. Вона відповідала революційним настроям мас, що давали про себе знати у всіх сферах тодішнього суспільного життя Європи. Саме в 90-ті рр. окремі твори, серед них пісня "Шалійте, шалійте", набули широкої популярності та співались у Польщі, Чехії, на Наддніпрянській Україні, у віддалених краях Росії.

У 1891 р. до Праги на з'їзд студентів-слов'ян (який, однак, заборонила поліція) із Галичини прибула група українських і польських культурних діячів, серед яких були І.Франко, Р.Ярошевич, Й.Партицький та ін. Вони познайомили чеських колег із революційними піснями - польською "Червоний прапор" і українською "Шалійте, шалійте".

З піднесенням революційного руху в 1890-1900-х рр. інші українські пісні протесту - "Заповіт", "Про Кармелюка", "Про Довбуша" - також починають завойовувати популярність у музичному побуті трудящих. Вони стають духовним надбанням прогресивних людей різних національностей, які активно залучались до революційного руху. І хоча ці пісні в той час, не могли звучати з великих концертних естрад, вплив їх на розвиток музичного життя й творчості композиторів України незаперечний.

Отже, у другій половині XIX ст. набуває більш інтенсивнішого характеру обмін музично-культурними цінностями українського, інших слов'янських і неслов'янських народів.

Позитивними тенденціями мистецького життя можна вважати орієнтацію на здобутки прогресивної російської та західноєвропейської культур, прагнення до професіональної освіти й високого рівня виконавства.

Популяризації музики сприяло зростання артистичних і виконавських сил, які групувались при товариствах і гуртках. Поширений у Європі рух за утвердження та удосконалення концертно-філармонічних форм, який започа-

ткували у першій половині століття, знайшов розуміння й підтримку з боку діяльних представників демократичної музичної культури України.

Помітну роль у налагодженні мистецьких контактів відігравали гастролі в Україні відомих російських і західноєвропейських композиторів, інструменталістів, співаків. Вони демонстрували свої досягнення, і водночас знайомились з творчими здобутками українських митців. У свою чергу, українські співаки, диригенти, піаністи завжди включали до програми кращі зразки народної творчості, композиції російської та західноєвропейської класики.

Активну діяльність, яку провадила в той час передова музична громадськість України за утвердження і вільний розвиток національної культури, виразно позначена розумінням необхідності пізнання й творчого засвоєння всього кращого в музичному мистецтві інших народів.

У період підготовки до активних революційних виступів українська революційна пісня та наснажені героїко-визвольними ідеями твори українських композиторів відігравали велику суспільно-громадську й естетичну роль у житті народу.

Так, відповідно до вимог народу змінювався характер музичного побуту, народжувались нові форми мистецького спілкування, намічались нові тенденції розвитку музичної культури.

Розділ 4. СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА ТА МУЗИКОЗНАВСТВО

4.1. Музична освіта

У другій половині XIX ст. відбуваються помітні зрушення в галузі музичної освіти, зумовлені загальною демократизацією мистецтва, боротьбою прогресивно настроєних діячів культури за розкріпачення творчих сил народу та зростаючою потребою у кваліфікованих музичних кадрах. Розвиток професіональної освіти на Україні в цей період проходив не без труднощів з огляду на соціально-економічні умови, відсутність цілісної музично-освітньої системи, розпорошеність аматорських музичних гуртків і приватних шкіл. Тенденцією до організації спеціальних навчальних закладів позначений процес розвитку й удосконалення музичної освіти в найбільших містах - Києві, Харкові, Одесі, Львові, Перемишлі, Чернівцях.

У Києві, наприклад, проблема відкриття та характер спрямування музичного закладу хвилювали багатьох діячів української культури, зокрема, М.Лисенка. Цікаво, що майже в усіх подібних закладах керівництво зосереджувалось у руках іноземців. Проте не можна стверджувати, ніби приїжджі фахівці гальмували розвиток національного мистецтва. Так, скажімо, засновник музичної школи Р.Пфеніг, німець за походженням, всіляко намагався підтримувати розвиток музично-освітньої справи в місті, а у своїй творчості віддав

шану українській народній пісні. Показово, що до програми другого концерту Київського відділення РМТ (23 грудня 1863 р.) увійшли українська історична пісня “Ой Морозе, Морозенку” і власна пісня “Скажи мені правду” (слова О.Афанасьєва-Чужбинського).

Усупереч політиці РМТ орієнтації на заможні верстви населення, поступово визрівала й утверджувалась ідея необхідності музичної освіти для народу та виховання вітчизняних кадрів музикантів.

Після спроби організації музичних класів при відкритому в 1863 р. Київському відділенні РМТ розпочався новий етап у налагодженні професіональної освіти. У січні 1868 р. засновано музичну школу, реорганізовану згодом у музичне училище, а пізніше - консерваторію. Посаду першого директора школи, як відзначалось вище, обійняв Р.Пфеніг (1868-1875 рр.). Показово, що при музичній школі за ініціативою відомого російського музиканта-віолончеліста В.Кологривова відкрились в 1874 р. безплатні класи хорового співу, а наступного року - недільні класи.

Слід підкреслити, що музична школа при Київському відділенні РМТ працювала за статутом, виробленим для музичних училищ Петербурга й Москви. Предмети розподілялись на художні й наукові. До перших належали: гра на оркестрових інструментах, струнних, духових, ударних, фортепіано та органі; спів, теорія та історія музики. Наукові предмети передбачали вивчення російської мови, арифметики, географії, загальної та російської історії, іноземної мови, каліграфії в обсязі перших чотирьох класів чоловічої гімназії. Програми складались відповідно до віку учнів і розподілялись на молодше, середнє, старше відділення. Крім дітей з 14-літнього віку, до училища зараховували дорослих.

Правом на навчання могли скористатись особи всіх верств суспільства. Та оскільки шостий параграф декларував про утримання училища на кошти, внесені учнями за навчання, зрозуміло, здобувати освіту в ньому мали можливість більш заможні. Найздібніші учні вступали до консерваторій, стаючи музикантами-професіоналами. Вихованці школи поповнювали склад симфонічних оркестрів та оркестрів оперних театрів, працювали в консерваторіях. Так, серед учнів І.Водольського були Й.Котек - відомий скрипаль і композитор, друг П.Чайковського, згодом професор Вищої школи музики Й.Іоахіма в Берліні; О.Колаковський - викладач Київського музичного училища, а потім професор Петербурзької й Московської консерваторій.

Професіональний рівень викладачів цього закладу був досить високим. Гру на фортепіано в ньому викладали Б.Каульфус, випускники Петербурзької консерваторії по класу Л.Рубінштейна І.Альтані й Ю.Померанцев, випускники Лейпцігської консерваторії К.Тохнер, М.Лисенко; гру на скрипці - випускник Варшавської консерваторії І.Водольський та відомі російські віолончелісти М.Поляничевський і В.Мєшков. Хоровий і сольний спів, камерний ансамбль викладали Р.Пфеніг і М.Губерт, в майбутньому директор Московської

консерваторії; елементарну теорію музики - І.Шадек.

Прогресивно настроєні діячі музичної освіти, зокрема, М.Лисенко, усвідомлювали необхідність вивчення народної пісні як основи професіональної творчості й музично-естетичного виховання. Це питання порушував прихильник народної освіти С.Миропольський у статті "Народная песня в воспитании" (Беседа, 1872. № 10) і книзі "О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе".

Практичною реалізацією демократичних естетико-педагогічних поглядів М.Лисенка можна розглядати його збірник танців та веснянок "Молодощі" (К., 1875), який високо оцінили сучасники.

Про інтерес до українських дитячих пісень як педагогічного репертуару свідчать також опубліковані на початку 1870-х рр. збірники О.Рубця (поданий як додаток до книги Є.Водовозової "Умственное развитие детей первого возраста", Спб., 1871) і М.Мамонтової "Детские песни на русские й малороссийские напевы" (Спб., 1872) під редакцією П.Чайковського.

Зростаючий інтерес до художніх надбань народу, як і врахування європейського й вітчизняного педагогічного досвіду, спонукали багатьох діячів замислитись над подальшими шляхами розвитку рідної культури, характером музичної освіти. Такі музиканти, як М.Лисенко й інші педагоги, усвідомлювали необхідність виховання національних кадрів, зокрема, композиторів, створення музично-педагогічної літератури. Проте ідеї народно-національного розвитку сприймались офіційною владою вороже. Розходження в багатьох принципових питаннях змусили М.Лисенка залишити викладацьку роботу в музичній школі, де розпочалась його педагогічна діяльність (1869-1870 рр.), а невдовзі (1873 р.) зовсім вийти зі складу дирекції Київського відділення РМТ.

У 1875 р. директором школи став Л.Альбрехт - учень російського віолончеліста К.Давидова. Педагогічний склад школи поповнився молодими випускниками вітчизняних і зарубіжних консерваторій. Це - скрипаль О.Шевчик, піаністи В.Пухальський і Г.Ходоровський (Мороз-Ходоровський), теоретик А.Казбирюк та ін.

Відкрито класи духових інструментів, для скрипалів запроваджена гра на альті. Класом квартетної гри та учнівським оркестром керував Л.Альбрехт. При школі для шанувальників музики створено "недільний оркестровий клас". Незважаючи на певні позитивні зміни в навчальному процесі, встановлення подвійної плати за навчання суттєво позначилось на зменшенні кількості вступників із демократичних верств населення.

У 1877 р. київську музичну школу, а з 1883 р. - музичне училище очолює В.Пухальський - один із найвизначніших представників вітчизняної фортепіанної педагогіки. Керуючись у діяльності мистецькими вимогами часу та широкою програмою виховання нової виконавської зміни, він запрошує на викладацьку роботу ряд висококваліфікованих педагогів та музикантів. З його приходом підвищився рівень фортепіанної педагогіки. Цьому значною мірою

сприяв добір викладачів, вихованців російської піаністичної школи - А.Добкевича, М.Домбровського, А.Єсипової, Ф.Лешетицького, Г.Ходоровського, О.Штосс-Петрової та ін.

Розвиваючи кращі традиції російської фортепіанної педагогіки, В.Пухальський орієнтував вихованців на вдумливе виконання, постійний слуховий контроль, велику увагу приділяв розвиткові творчої індивідуальності. Ним виховано визначних виконавців, педагогів, музичних діячів, серед яких Д.Климов, К.Михайлов, Л.Ніколаєв, М.Тутковський, Б.Яворський та ін.

Видатним педагогом-піаністом у Київському музичному училищі був Р.Ходоровський. Концертні виступи цього музиканта у сольному та ансамблевому виконанні свідчили про високий рівень піаністичної культури.

Високого рівня досягло викладання гри на струнних інструментах у період педагогічної діяльності О.Шевчика, який підготував цілу плеяду скрипалів. З його класу вийшов також Р.Глієр - відомий композитор і музичний діяч.

Значну педагогічну й виконавську діяльність у 90-ті рр. розгорнув вихованець О.Шевчика - М.Сикард. До організованого скрипалем ансамблю входили М.Лисенко, К.П'ятигорович, Я.Шебелик. Клас віолончелі з 1880 по 1886 р. вів колишній вихованець Празької консерваторії В.Алоїз, а з 1886 р. в училищі почав працювати Ф.В. фон Мулерт - учень видатного російського педагога-віолончеліста К.Давидова. З його класу у ті роки вийшли відомі віолончелісти - М.Ямпольський і Л.Березовський. З часу перетворення школи в музичне училище значна увага приділялась також підготовці оперних співаків для потреб РМТ і оперної сцени та музикантів для симфонічного оркестру. Це дало поштовх до відкриття класів сольного й хорового співу, оперної підготовки та духових інструментів.

Для викладання вокалу запрошувались провідні педагоги, серед них - В.Брагін, А.Пименова, К.Еверарді, М.Алексєєва-Юневич, у якої, до речі, навчалась М.Литвиненко-Вольгемут. Навчання грі на контрабасі доручено було випускникові Празької консерваторії Ф.Воячеку, на флейті - випускникові Московської консерваторії В.Химиченкові. Для завідування класом теорії музики та гармонії запрошено Є.Риба - вихованця Петербурзької консерваторії, по класу скрипки - Л.Ауера, а композиції - Ю.Йогансена та М.Римського-Корсакова.

Зрозуміло, якісне поліпшення викладацького складу вело до помітних зрушень у навчальному процесі, передусім до підвищення вимог із спеціальних дисциплін.

За пропозицією В.Пухальського перехідні та випускні іспити відбувались публічно. Кількість учнівських концертів збільшилась до восьми-десяти на рік.

Високий рівень професіональної підготовки випускників училища, їхнє активне залучення до участі в музичному житті зумовили потребу вже наприкінці XIX ст. ставити питання про реорганізацію училища в консерваторію. Ця ідея дістала прихильну підтримку російських митців, зокрема, А.Рубінштейна та П.Чайковського, які неодноразово (у 1879, 1891 рр.) відвідували

Київське музичне училище.

Не менш інтенсивно, ніж у Києві, розгортався музично-освітній рух у Харкові, де засновниками місцевого відділення РМТ були С.Неметц, В.Кологривов, І.Слатін, І.Гінзбург. У статуті, затвердженому в 1874 р., указувалось на основний напрям роботи відділення, що полягав у розвитку музичної освіти, прищепленні смаку до музики в Росії та заохочуванні вітчизняних талантів.

Відкриті при Харківському відділенні РМТ музичні класи у 1871 р. реорганізували в самостійний заклад, який очолив освічений музикант, піаніст і диригент І.Слатін. Викладачами фортепіано були Й.Вільчек, А.Юнкельман, А.Фабрі, Ф.Богданович. Клас струнних інструментів вели скрипаль Б.Салін (учень Г.Венявського), альтист Д.Ланцетті, віолончеліст Л.Павлович. У класі елементарної теорії музики та гармонії працювали А.Євгеньєв, А.Новак, Й.Вільчек. За рекомендацією А.Рубінштейна на посаду викладача сольного співу запрошено К.Прохорову-Мауреллі. Активізація розвитку хорового мистецтва Харкова прискорила відкриття вечірніх класів хорового співу на пільгових засадах. Тут вивчали також теорію музики та сольфеджіо. Керівництво взяв на себе випускник Петербурзької консерваторії Б.Бірюков.

У 1874 р. відкрився клас оперної підготовки, доручений відомому оперному співакові М.Тихонову, який відзначався неабияким режисерським хистом. За його ініціативою у 1897 р. учнями оперного класу поставлена опера В.-А.Моцарта “Так поступають всі” (“Cosi fan tutte”). В оперному спектаклі брав участь учнівський оркестр приблизно з 30 осіб (диригував І.Слатін).

Цей музичний заклад здобув популярність не тільки мистецьких кіл Харкова, а й поза його межами. Зокрема, ним цікавився М.Рубінштейн і підтримував матеріально.

Високий рівень викладання, активна участь учнів і викладачів у симфонічних зібраннях РМТ сприяли перетворенню в 1883 р. цього музичного закладу в училище. Згідно зі статутом поряд із художніми класами введено загальноосвітні дисципліни в обсязі чотирикласної прогімназії.

Зміни, що відбувались в музичному училищі, тісно пов’язані з потребами музично-культурного закладу. Пільгове навчання забезпечувалось необхідною кількістю духових інструментів, на яких навчались стипендіати - хлопчики зі співацьких хорів, котрі втратили голос. Курс навчання тривав шість років. В останні роки учні були готові для участі у проведенні симфонічних концертів.

Піднесенню виконавського рівня майбутніх випускників сприяли відомі педагоги-виконавці, композитори, серед яких були музиканти різних національностей - росіяни, українці, чехи, поляки, німці та ін. Це - музичний критик і піаніст Р.Геніка, піаніст-віртуоз А.Бенш, віолончелісти А.Глен, А.Борисяк, композитори Ф.Якименко, К.Горський, В.Сокальський, теоретик А.Юр’ян (у майбутньому відомий композитор і музичний фольклорист, один з основоположників латвійської класики), співаки Ф.Бугамеллі, С.Мотто. Квартет педагогів училища (К.Горський, С.Дочевський-Александрович, Ф.Кучера, С.Гла-

зер) - також приклад виконавської майстерності для учнів.

Загальна кількість випускників за 25 років існування училища становила 1932. Деякі з них продовжували навчання в консерваторіях, більшість присвятила себе педагогічній праці в гімназіях, училищах і семінаріях.

Історія становлення музичної освіти в Одесі тісно пов'язана з діяльністю видатного громадського діяча, просвітителя, композитора П.Сокальського. У 1864 р. на базі хору, організованого ним, та аматорського оркестру, очолюваного І.Кузьминським (відомий одеський скрипаль, педагог), виникло "Товариство аматорів музики". П.Сокальський планував здійснити широку демократичну програму: вивчати та пропагувати зразки вітчизняної музики, народнопісенної творчості, сприяти поширенню музичних знань серед народу. У 1866 р. у місті відкрито перші безплатні музичні класи - Школу аматорів музики. За її програмою передбачалось викладання гри на всіх інструментах, за винятком фортепіано (як фольклорист П.Сокальський відстоював думку про невідповідність темперованої системи фортепіано специфіці народної музики). Учні мали знайомитись з теорією та історією музики, основами загальноестетичних знань.

При "Товаристві красних мистецтв" з 1865 р. існували дві школи: музична й малювання. Бажаючі могли навчитись грі на фортепіано, скрипці, відвідувати класи гармонії, композиції, сольного та хорового співу. Серед вихованців школи був відомий згодом піаніст В.Сапельников.

Названі школи, як і засновані в 1854 р. Ф.Кестлером курси "композиції і генерал-баса" та курси фортепіанної гри, відіграли позитивну роль у становленні професіональної музичної освіти в Одесі. Проте вони, як і різні форми приватної освіти, виявились неспроможними забезпечити повноцінну фахову підготовку кадрів. Поставало питання про заснування професіонального навчального закладу. З цього приводу скликалась нарада місцевих музичних діячів на чолі з А.Рубінштейном.

У 1886 р. у місті відкриваються музичні класи при Одеському відділенні РМТ. Позитивно розв'язуються питання кадрового характеру - запрошуються кращі педагоги Одеси, серед яких піаністи К.Лаглер, К.Масалов, Д.Рессель, Е.Бринк та ін.

З приходом у 1888 р. професора Петербурзької консерваторії Д.Климова відбуваються зрушення у методиці викладання та навчальному процесі вцілому, а також розгортання концертного життя.

В основу навчальної роботи музичних класів лягли програми й плани Київського музичного училища з його розподілом на три курси: молодший, середній і старший. Навчали грі на всіх інструментах, у тому числі органі, функціонували класи теорії й композиції, ансамблю та оркестрових інструментів. На базі останніх у 1890-ті рр. виникли симфонічний і духовий оркестри. Нововведенням можна вважати відкриття педагогічного відділення. Тоді ж в Одесі почав виходити музично-педагогічний журнал "Детский музыкальный

мирок", розрахований на аматорів і викладачів музики. Викладацький клас (М.Корганова-Даріані, О.Сантагано-Горчакова, І.Кузьминський, Г.Чарнова) із часом поповнився вихованцями Петербурзької, Віденської, Лейпцігської, Берлінської та Празької консерваторій. Великі надії подавав струнний відділ, де зосередились кращі викладацькі сили - віолончелісти О.Вульфіус (вихованець видатного віолончеліста О.Вержбиловича, який, до речі, грав у відомому чеському квартеті з Й.Перманом, Ф.Ступкою, Й.Карабулькою), В.Алоїз, скрипалі Й.Карабулька, А.Фідельман, Е.Млинарський (поляк, учень Л.Ауера). В училищі працювали також чехи - альтист Й.Перман, піаніст і композитор І.Тедеско. Фортепіанне відділення очолювали колишній професор Петербурзької консерваторії М.Агеєва, вихованка Віденської консерваторії Б.Дорисейко та випускник Лейпцігської консерваторії Е.Юдельсон. У класі гармонії, композиції та інструментування виділялись педагоги Л.Роговий та І.Кутиль.

Красномовним свідченням успіхів музичних класів стали учнівські концерти й публічні іспити, на яких були присутні П.Чайковський (1893 р.), М.Римський-Корсаков і Е.Направник (1894 р.).

Наприкінці 80-х рр. визріла ідея про перетворення музичних класів у музичне училище - його відкриття відбулось у 1897 р. і привернуло увагу багатьох здібних педагогів і відомих музикантів - вітчизняних та іноземних.

Як відомо, музика й спів вважались необов'язковими предметами в багатьох тодішніх навчальних закладах. Проте в закритих установах, приміром, у жіночих інститутах і пансіонах, викладання музики диктувалось необхідністю підготувати з числа матеріально неспроможних вихованок педагогів-гувернанток, викладачів музики та іноземних мов.

Високим рівнем відзначалось музичне виховання в Київському інституті шляхетних дівчат, де викладали К.Ванка, В.Каульфус, І.Витвицький, Шмітдеберг, В.Заремба, чеський піаніст, композитор і диригент А.Паночіні, піаніст М.Завадський, музичний діяч, критик і композитор В.Чечотт, С.Блуменфельд, М.Тутковський та ін.

З 1876 по 1902 р. гру на фортепіано в цьому Інституті викладав М.Лисенко. З його ініціативи тут запроваджено уроки теорії та історії музики, на яких ілюструвалась класична музика й твори тодішніх композиторів.

Значна увага музичному вихованню приділялась також у 1-й Київській чоловічій гімназії. Тут, зокрема, працював педагог-піаніст Шмітдеберг, який виховав ряд відомих музикантів і діячів. Серед них слід назвати видатного, європейської слави піаніста Мазевського, композитора й теоретика, професора Петербурзької консерваторії О.Рубця. Його співучнем із музичних занять був син історика М.Маркевича, який мав неабиякий музичний хист.

В інших загальноосвітніх закладах - прогімназіях, училищах, початкових школах - музично-виховний процес не набув систематичного характеру, нерідко залежав від керівництва або викладача даного предмета, часто регулювався потребами богослужіння, подіями з життя школи, міста. Жодне помпезне

свято не обходилось без місцевого учнівського хору.

З 60-х рр. XIX ст. з'являються й розвиваються різні форми позашкільної освіти: народні бібліотеки, комітети та товариства письменності, створюються благодійні установи та недільні школи.

В організації недільної школи як особливої позашкільної форми освіти, у розробці методики занять із малописьменними дорослими видатне місце належить прогресивній діячці-просвітительниці Х.Алчевській. Заснувавши в Харкові недільну школу, одну з перших у царській Росії, вона керувала нею протягом 50-ти років. У школі навчалось одночасно 500-700 учениць, із якими безкоштовно працювали 80 вчительок. Контингент учнів складався з домашніх служниць, швачок, робітниць промислових підприємств.

Безперечно, недільні школи відіграли велику роль у поширенні письменності й елементарних музичних знань серед українського населення. Водночас, віддзеркалюючи рівень демократизації тодішнього суспільного життя, вони виявляли обмеженість і слабкість системи офіційної освіти.

Поряд із діяльністю місцевих відділень РМТ наприкінці XIX ст. активізується робота приватних навчальних закладів: шкіл, класів, курсів.

Перша приватна школа в Києві, організована К.Ф. фон Фейстом у 1881 р., називалась вокально-інструментальною. У Харкові здобула визнання спеціальна фортепіанна школа, очолювана талановитим піаністом, учнем Ф.Ліста А.Беншем.

Певні традиції мала музична освіта в Житомирі, де в 1885 р. відкрилась музична школа П.Грінберга. У 90-х рр. виділялась музична школа, очолювана здібним і досвідченим піаністом С.Ружицьким.

Аналогічні приватні установи в цей період засновуються в інших містах України. Так, в Єлисаветграді відкрито музичну школу О.Тальновського - випускника Варшавської консерваторії; у 1899 р. почала діяти школа Г.Нейгауза.

В Одесі широко відомими стають курси К.Лаглера, Р.Гельма, класи Д.Ресселя, М.Фідельмана, Г.Рахміля та ін.

Такі приватні музичні установи виконували загалом функції підготовчих курсів напередодні вступу до музичних училищ. Проте у деяких із них рівень викладання дорівнював училищному. Показовими щодо цього були підготовчі курси З.Худякової, М.Лесневич-Носової та школи С.Блуменфельда і М.Тутковського в Києві.

Навчання в школі С.Блуменфельда давало можливість здобути не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. В 1894 р. відкрито перші в Україні класи драматичного мистецтва. Вихованцями вокального відділу цих класів були О.Кошиць, Т.Львов, Г.Внуковський.

Таким чином, успішна діяльність приватних музичних закладів в Україні в 80-90-х рр. XIX ст. виявляє великі внутрішні потенції приватної ініціативи, переконує в її спроможності долати значні труднощі в організації музичної освіти, досягати високого рівня професіоналізації, гнучкіше реагувати на суспільно-культурні запити часу.

В історії становлення музичної освіти в Західній Україні друга половина XIX ст. позначена розгортанням музично-освітньої роботи та активізацією хорового руху.

Осередками хорового співу були переважно такі навчальні заклади, як гімназія, бурса, семінарія. Зі Ставропігійської бурси у Львові вийшли, наприклад, О.Мишуга, Ю.Закревський, Р.Волошко, які згодом стали видатними оперними співаками та педагогами. Обсяг музичних знань, набутих у стінах гімназій, духовних семінарій, як і безпосередня участь у хорах, давав змогу музично обдарованим учням у майбутньому працювати з любительськими хорами. Останні виникають при численних філіях "Руської бесіди" (1862 р.) та "Просвіти" (1868 р.).

Усвідомлюючи роль музичної освіти у піднесенні музичної культури Галичини, композитори М.Вербицький та І.Лаврівський займались педагогічною діяльністю. М.Вербицький у статті "О пінію музикальном" наголошував на необхідності професіональної освіти в Галичині. В іншій розвідці - "О твореніях музикальных, церковных і мірськіх на нашей Руси" - композитор висловлював жаль із приводу того, що "на мистецькій ниві ще багато праці, а відповідних робітників для цього в Галичині дуже мало". Автор висунув сміливу пропозицію - заснувати навчальний заклад на зразок Празької консерваторії, де серед інших спеціальних предметів була б і композиція.

Сам М.Вербицький охоче допомагав молодим: передавав їм власний творчий досвід, радив користуватись існуючими підручниками з теоретичних дисциплін, зокрема, підручником гармонії Р.Фюрера, який, на його думку, цілком достатній для початкової освіти композитора. У нього брав уроки гармонії й композиції І.Сінкевич, згодом відомий діяч у галузі пропаганди хорового мистецтва, автор підручника для вивчення церковного співу; порадами композитора користувались В.Матюк та ін. Даючи тривалий час уроки гри на гітарі, М.Вербицький створив "Школу гри" на цьому інструменті. Цей посібник із теорії музики, не будучи надрукованим, вважається першим підручником у Галичині, написаним українською мовою (початок 40-х рр. XIX ст.).

У 60-ті рр. виникає реальна можливість для поліпшення музичної освіти. У зв'язку з відкриттям у 1864 р. театру при "Руській бесіді" і пожвавленням музично-театрального життя того ж року до Львова з Кракова переїхав композитор І.Лаврівський. Правління "Руської бесіди", створивши співацько-музичний комітет, доручило йому навчати співу найбільш здібну молодь. Збори членів іншого товариства - "Галицько-руської матиці" - ставили питання про видання підручника співів для учнів нижчих і середніх шкіл. Як на зразок І.Лаврівський указував на "Љріevnik dla szkyl ludowych galicjiskich", виданий у Кракові.

В атмосфері неприхованої політики денаціоналізації українського населення питання про систематичну музичну освіту навіть не виникало, а якщо й порушувалось, було далеким від практичного розв'язання. Навчання у вищих нав-

чальних закладах, зокрема, польській консерваторії, фактично було закрито для українського населення. Натомість у семінаріях і гімназіях подавались досить скупі музичні знання, хоч опанування нотної грамоти вважалось обов'язковим.

За спогадами А.Вахнянина, у Перемишльській гімназії, наприклад, на так званих Singstund'ах, що відбувались двічі на тиждень, уроки сольфеджіо провадились без нот. Вправи сприймались на слух: учителі грали один голос на інструменті (як правило, скрипці), інший-співали. Поглиблення музичних знань відбувалось через самоосвіту або приватні уроки.

У 90-ті рр. загальна картина викладання музики змінилась на краще, хоча, як і раніше, навчання спрямовувалось передусім на засвоєння вокально-хорової літератури. Музичним заняттям у гімназії відводилась щотижня одна година. Програмою передбачалось поетапне навчання. На першому та другому етапах подавались загальні відомості з теорії музики й сольфеджіо та практикувалось одноголосе виконання хорових творів. На третьому та четвертому, незважаючи на обов'язкове виконання церковних композицій, особлива увага приділялась хоровому співу народних пісень і творам галицьких композиторів.

Подібний рівень навчання музики в середніх навчальних закладах лише частково задовольняв потреби населення в музичній освіті та забезпечував щонайперше розвиток хорової співацької культури. Щораз гостріше поставала проблема виховання інструменталістів. Особливого значення набувала педагогічна діяльність окремих композиторів, хормейстерів, інструменталістів, теоретиків (не тільки українського походження), які, незважаючи на труднощі організаційного характеру, досягали помітних успіхів у справі виховання майбутніх музикантів.

Відомим фахівцем-педагогом у 70-ті рр. XIX ст. у Львові вважався польський теоретик і композитор М.Гуневич, учнями якого були П.Бажанський, В.Матюк і А.Вахнянин.

У 1870 р. при товаристві "Торбан", заснованому А.Вахнянином, існувала музична школа для вивчення інструментальної, вокальної музики, гармонії та контрапункту. Основну педагогічну роботу тут провадив М.Гуневич.

Відомим професором співу в другій половині XIX ст. у Західній Україні був В.Висоцький - викладач Львівської польської консерваторії. У нього вчились уславлені українські співаки - С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський і Ф.Лопатинська.

Велику педагогічну та виконавську діяльність проводив піаніст К.Мікулі - учень Ф.Шопена, директор Львівської консерваторії. Він очолював відділ науки "Галицького музичного товариства". Під його керівництвом вивчав гармонію та контрапункт Д.Січинський.

Педагогічною роботою займались ряд місцевих галицьких музикантів і композиторів. Так, у 1894-1895 рр. учителем співу у Львівській чоловічій учительській семінарії працював О.Нижанківський. Відомий музичний діяч і композитор Й.Кишакевич учителював у Перемишльському дівочому інституту-

ті та руській гімназії.

Неабиякий педагогічний хист та організаторські здібності виявила О.Ціпановська, яка свого часу вчилась у М.Лисенка. Вона разом із Й.Кишакевичем очолила перші жіночі хори в Галичині.

В кінці 1890 р. Д.Січинський викладав фортепіано при музичній школі "Станіславського Бояна", а також навчав співу й музики не тільки в Станіславі (тепер м. Івано-Франківськ), а й у навколишніх селах (Микитинці, Угорники та ін.).

Турбота про музичну освіту населення Галичини неминуче зіткнулась із проблемою - відсутністю друкованих підручників українською мовою для навчання співу, теорії музики. С.Воробкевич був автором першого українського підручника (у чотирьох випусках) із теорії музики й співу та співаника для молоді. Перший випуск - "Сборник пісней для школ народних, низших, гимназийних и реальних" - виданий у 1870 р. Кожний збірник мав теоретичну частину, де містились вправи для сольфеджування й висвітлювались питання, пов'язані з елементарною теорію музики. Про те, що підручники С.Воробкевича користувались значним попитом серед населення, свідчить неодноразове їхнє перевидання (1889, 1910 рр.). На вчителів народних і уставних шкіл розраховувався підручник П.Бажанського "Наука про сольках ирмолойних".

Потреба в музичних посібниках особливо гостро відчувалась у невеликих містах і селах. Щоб якоюсь мірою задовольнити її діячі музичної культури підготували ряд співаників - "Теоретично-практичний співаник" І.Біликовського, "Самоучок до науки співу" М.Копка, "Руський співаник" К.Паньківського, "Співаник церковний для шкіл народних" А.Вахнянина.

Значну роботу у цьому напрямку провадив В.Матюк. Він планував видати чотири частини "Співанки" для молоді, кожна з яких розраховувалась на поступове засвоєння співу від одноголосся до чотириголосся. Проте друком вийшла лише одна частина в Лейпцігу в 1881 р. з додатком "Малий катехиз музики", де стисло подавались відомості з елементарної теорії музики. У невеликій за обсягом передмові до посібника наголошувалось на значенні сольфеджування в процесі навчання співу. Для засвоєння спеціальних вправ у співанику наведено ряд зразків народної й старогалицької музики та власних творів для дітей. Неопублікованою лишилась також "Школа співу", підготовлена В.Матюком.

Тривалий час значною прихильністю користувався "Учебник початкових відомостей музики й співу" І.Кипріяна (1885 р.). Хоча даний підручник обмежувався основами теорії музики, він залишався актуальним аж до появи "Короткого начерку науки гармонії і композиції" В.Матюка (1905 р.) та підручників із сольфеджіо й теорії музики С.Людкевича (20-ті рр. XX ст.). Названі посібники лише певною мірою задовольняли музично-освітні потреби, в жодному з них не порушувались питання методичного характеру. Видавались вони малим тиражем.

У 1873 р. проведено реформу початкової освіти у Східній Галичині, а наступного року для всіх категорій народних шкіл Австро-Угорщини видано

навчальні плани, згідно з якими уроки співу та музики стали обов'язковими. Хоча виявлена увага офіційної влади до питань музичного виховання в Галичині була мізерного, у тодішніх умовах вона знаменувала крок уперед у музичній освіті й справі поліпшення культурної ситуації загалом. У 80-ті рр. XIX ст. відбуваються великі зміни в музичному житті краю: якісно нового характеру набуває хоровий рух, активізується діяльність читалень.

У справжню школу для майбутніх хормейстерів перетворились існуючі хорові колективи, до яких належав, наприклад, мішаний хор руської (академічної) гімназії у Львові. Упродовж його довголітнього існування (заснований у 70-х рр.) ним керували Я.Вітошинський, А.Вахнянин, О.Нижанківський, Ф.Колесса. Особливий успіх припав на його долю у 1900-ті рр.

Систематична й цілеспрямована праця окремих хорових колективів надавала їм рис, притаманних музично-освітнім закладам. У 1880 р. за ініціативою священика-просвітителя Йосипа Вітошинського, керівника хору із с. Денисів на Тернопільщині, засновано школу для диригентів хорового співу, в якій спеціалізувалось понад 100 осіб. Усі вони успішно працювали в різних місцях Західної України. Наведені факти свідчать про зростаючий потяг населення західноукраїнських земель до музичної освіти.

Самовіддана праця прогресивних діячів української культури, незважаючи на перешкоди та утиски з боку австрійського уряду та місцевих польських властей, спричинилась до усвідомлення необхідності виборювати мистецьку освіту на народно-національних основах, використовуючи при тому усе краще з педагогічного досвіду сусідніх народів.

Формування музичної освіти на Буковині пов'язане з діяльністю іноземних співацьких товариств, при яких існували музичні школи. Так, при "Товаристві сприяння музичному мистецтву на Буковині" діяла музична школа з власним симфонічним оркестром, жіночим і чоловічим хорами. Викладачем гри на скрипці, співу та гармонії тут був В.Гржімалі. У нього й С.Воробкевича здобув музичну освіту Е.Мандичевський - у майбутньому австрійський музикознавець, композитор і диригент (українець за походженням).

У 1869 р. у Чернівцях на зразок галицьких культурно-освітніх товариств виникло товариство "Руська бесіда", одним із своїх першочергових завдань ставлячи розвиток хорового співу та популяризацію української народної пісні. Значну музично-освітню роботу проводило також очолюване С.Воробкевичем "Руське літературно-драматичне товариство" (1884 р.).

Наприкінці XIX ст. прогресивні музиканти та культурні діячі Галичини, відчуваючи відсутність налагодженої системи музичної освіти, ставили питання про необхідність її реорганізації. Щодо цього показові виступи у пресі В.Матюка. Композитор покладав великі надії на діяльність численних товариств "Бояна" та його філій, при яких, на його думку, необхідно запроваджувати елементарні школи музичного співу. Однак несприятливі соціальні умови, труднощі, зумовлені хиткою матеріальною базою цих товариств, стали на

перешкоді здійсненню систематичної організації навчання музиці. Як і раніше, центральну ланку діяльності таких музичних об'єднань складало хорове виконавство, отже, насамперед вирішувались питання, пов'язані з репертуаром, широкою пропагандою національного мистецтва, із подальшою професіоналізацією виконавської майстерності, особливо хорів. У 1895 р. "Львівський Боян" заснував школу сольного співу, яку очолив Д.Богданський, а в 1897 р. - "Музичний кружок" із класами інструментальної гри.

Так поступово закладались підвалини організації при львівському "Союзі співацьких і музичних товариств" Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка (1903 р.).

Особливістю становлення й розвитку музичної освіти на західноукраїнських землях у цей період було те, що вона залежала переважно від стану хорової музики та її пропаганди. Навколо останньої концентрується художня творчість багатьох митців, формується виконавство, виникають музичні школи, культурно-освітні товариства.

У Наддніпрянській Україні музична освіта мала багатопрофільний характер. Це зумовлювалось різностороннім і багатим музично-концертним життям, зокрема, діяльністю відділень РМТ. Паралельно з інтенсифікацією музично-культурного життя зростали кадри вітчизняних музичних педагогів. Використовуючи здобутки західноєвропейської педагогіки, спираючись на традиції існуючої з XVII-XVIII ст. вітчизняної музично-освітньої системи, на якій базувалось навчання в братських школах і Київській академії, музиканти щораз більше усвідомлювали необхідність вироблення самостійної педагогічної концепції, що відповідала б новому історичному етапу розвитку музичної культури, заснованої на засадах демократизму й народно-національній творчості.

4.2. Музична фольклористика

Паралельно з аматорсько-прикладним напрямом у збиранні, опрацюванні й публікації народних пісень у другій половині XIX ст. відбувається становлення науково-етнографічних методів. Перші кроки щодо цього були несміливі. Фольклористи не можуть позбутись попередніх уявлень, що пісню треба друкувати лише в опрацьованому вигляді. Але погляд на народну пісню як цілісне, самостійне художнє явище, виплекане багатовіковою практикою виконавства, заявляє про себе все рішучіше. На думку багатьох збирачів фольклору. пісня не потребує обробки й заслуговує на увагу передусім тому, що має власну самобутню природу, відтворює своєрідний внутрішній світ народу, розкриває широкі можливості для пізнання національного характеру, а кожний її запис несе в собі відбиток певних локальних особливостей життя й побуту (звідси - й поява окремих спроб зазначати географічне походження пісень, прізвище виконавців тощо).

На початку 1860-х рр. представниками науково-етнографічного напрямку

в збиранні й публікації музичного фольклору були А.Коціпінський (збірка вийшла в 1861 р., перевидана в 1862 р. й пізніше), А.Маркевич, зокрема, його записи в збірнику А.Каменецького 1861 р., О.Потебня (записи в збірнику О.Балліної 1863 р.), О.Маркевич, записи якого були надруковані О.Сєровим у статті "Музика південно-російських пісень" ("Основа", 1861, №3, 4). Л.Жемчужников, записи якого лишились в рукописах і не знайдені досі, О.Рубець та ін.

Видання, пов'язані з цими іменами, переслідували різну мету, неоднакові вони й за професіональним рівнем відтворення аутентичних особливостей народного співу.

Учитись у народу, придивлятись до його естетичних смаків, цінувати щирість, простосердечність, боротись проти штучного, потворного, неприродного - такими принципами керувались у підході до народної пісні багато збирачів музичного фольклору 50- 60-х рр. XIX ст.

Якщо в 50-60-х рр. XIX ст. збирання й вивчення музичного фольклору здійснювалось переважно аматорами, зусилля яких не координувались і не підпорядковувались певній загальній меті, то створений у 1873 р. Південно-західний відділ Російського географічного товариства, хоча й проіснував недовго (ліквідований у 1876 р. Емським указом), відіграв важливу роль у згуртуванні фольклористів, етнографів, пожвавленні їхньої збирацької діяльності.

Навколо цього наукового осередку групувались представники ліберально-буржуазної (Г.Галаган (голова), П.Чубинський (діловод), О.Русов, Ф.Вовк) і демократичної інтелігенції (М.Старицький, Ю.Федькович, В.Лисенко, І.Рудченко та ін.). Діяльність членів товариства була спрямована на економічне, етнографічне, статистичне вивчення населення України, його побуту, звичаїв тощо.

Активну участь у роботі Південно-західного відділу брав і М.Лисенко - основоположник української музики й музичної фольклористики. В його особі збирацька та видавнича діяльність музикантів-фольклористів XIX ст. досягла вершини. Він згуртував навколо себе багатьох шанувальників народної пісні, її знавців, носіїв, збирачів, які стали постійно постачати композитора матеріалами. Серед його кореспондентів були І.Франко, Леся Українка, М.Кропивницький, М.Заньковецька, І.Карпенко-Карий (І.Тобілевич), М.Загорська, Дніпрова Чайка (Л.Василевська), О.Кошиць, П.Ніщинський, П.Демуцький, Т.Рильський, М.Садовський (М.Тобілевич), М.Старицький, С.Тобілевич, Б.Познанський та багато інших.

Для М.Лисенка характерне поєднання науково-етнографічного підходу до записів музичного фольклору, що передбачав точність відтворення живого звучання пісні, збереження в ній типових для даного співака або фольклору певної місцевості особливостей музичного мислення, із композиторським, артистичним опрацюванням його, яке грунтувалось на відчутті майбутнього життя пісні чи в домашньому музикуванні, чи на концертній естраді.

Збирацька діяльність М.Лисенка має подвійне значення. Вона, з одного боку, дає цінні матеріали науковцям-фольклористам, а з другого - задоволь-

няє потреби художньої практики. Саме на поєднанні цих двох творчих начал грунтувалась робота композитора над сімома випусками “Збірника українських пісень” (1868-1911 рр.).

Дещо менш послідовно дотримано поєднання цих двох принципів у його дванадцяти десятках збірника народних пісень для хору, якими композитор прагнув задовольнити передусім потребу в хоровому репертуарі широких любителів фольклору.

Творче опрацювання М.Лисенком наспівів народних пісень еволюціонувало й удосконалювалось. Причому композитор ставив за мету якомога виразніше розкрити емоційно-образний зміст пісні, точними, економними й відповідними до характеру наспіву засобами виразності передати її жанрові, локальні, національні особливості.

У музичній мові композитор спирався на три стильові основи. Перша з них грунтувалась на мажоро-мінорній системі. Дехто з фольклористів, зокрема, О.Маслов, навіть зауважував М.Лисенку, що він занадто “європеїзував” мелодії українських народних пісень. Інакше кажучи, дотримувався при їхньому записуванні та опрацюванні принципів мажоро-мінорної системи. Насправді композитор не надавав якоїсь переваги цій системі, використовував її у міру потреби, але водночас не вважав зовсім невластивою народнопісенному стилю.

Слід відзначити, що на початку розвитку науки про народну пісню з’ясування національної самобутності східнослов’янської пісенності грунтувалось на принципах протиставлення її західноєвропейській культурі. Причому впливи останньої розцінювались як негативні, а в засвоєнні її певних елементів вбачали псування самобутнього народного стилю, розкладаючу дію осоружного Заходу.

Щодо європейської культури М.Лисенко дотримувався теж принципових поглядів, але в його висловленнях учувались елементи послідовної якісної оцінки, диференціації позитивних і негативних явищ при спілкуванні з інонаціональними культурами. Одним словом, М.Лисенко в цьому питанні займав позицію представника прогресивної демократичної інтелігенції.

У своїх гармонізаціях народних пісень митець керувався принципами, які впроваджували в практику обробки народнопісенної творчості М.Балакірєв, П.Чайковський, М.Римський-Корсаков. Ці принципи грунтувались на дбайливому ставленні до точної передачі наспіву, створенні супроводу до першої строфи пісні з намаганням уловити її загальний емоційний настрій, застосуванні таких способів опрацювання мелодії, які б допомогли відтінити її красу, благородство, простоту тощо.

З утвердженням науково-етнографічних напрямків у музичній фольклористиці та еволюцією творчого методу в ставленні до народної пісні композитор згодом відмовився від передачі народної пісні у формі цілих фортепіанних п’єс, до яких він звертався нерідко в перших двох випусках.

Разом із тим фольклористичні праці Ю.Мельгунова, П.Сокальського ста-

вали добрими порадниками М.Лисенкові в осягненні науково-етнографічного підходу до народної пісні. Розуміння такого підходу до пісні зумовлювало свідоме ставлення композитора до варіантності народної пісні як відбитка локально-етнографічної розмаїтості музичного фольклору.

Формування науково-етнографічного методу збирання музичного фольклору виявляється у М.Лисенка в його прагненні паспортизувати записи народних пісень. І хоча ці паспорти обмежувались лаконічними згадками виконавця, від якого записано пісню, й місцевості, де запис було здійснено, вони мали надзвичайно велике значення, бо давали можливість започаткувати вивчення народнопісенної творчості з погляду не лише локальних її відмінностей, а й індивідуальних стилів в інтерпретуванні народної пісні (наприклад, І.Франка та М.Загорської, М.Кропивницького й Дніпрової Чайки та ін.).

Відбір пісень у збірниках М.Лисенка не йде ні в яке порівняння з попередніми публікаціями М.Маркевича (1840 р.), Максимовича-Аляб'єва (1834 р.), А.Єдлічки (1860, 1861 рр.), А.Коціпінського (ряд видань). М.Лисенком уперше представлено зразки, що відтворювали історичні події минулого (про татарський полон, боротьбу з польсько-шляхетським гнітом, руйнування Січі), образи борців за соціальне й національне визволення (Байда, Кривонос (Перебийнос), Нечай, Залізняк, Палій, Швачка, Харько, Довбуш), підступну зраду інтересів свого народу окремих представників заможної верхівки.

Інтерес М.Лисенка до історичних пісень не випадковий, він свідчив про його пильну увагу до відтворення в народній творчості національно-визвольних рухів.

Формування саме науково-етнографічного методу збирання музичного фольклору зумовило звернення М.Лисенка до обрядової творчості народу. Він видав збірники танців і веснянок "Молодощі", "Українські обрядові пісні" у п'яти частинах (два вінки "Веснянок", "Купальська справа", "Колядки і щедрівки" та "Весілля"). Вони розраховані на сценічне виконання, подані відповідно до такої мети в гармонізаціях, обробках, але відіграли важливу роль і у фольклористиці, бо орієнтували увагу збирачів музичного фольклору на непідняту цілину в ньому.

М.Лисенко розумів важливість збирання музичного фольклору як джерела вивчення побуту, звичаїв, історії народу, його психології, етичних та естетичних ідеалів, а також як оригінальної мистецької творчості, продукту своєрідного художнього мислення. Тому багато уваги приділяв записуванню й виданню музичного фольклору в його аутентичному вигляді, без композиторської обробки.

Значний внесок М.Лисенка в поповненні скарбниці записаних від народу зразків епосу. Крім опублікованих у рефераті про О.Вересая дум "Про Хведора Безродного". "Про удову і трьох синів", а також у "Киевской старине" (1888 р.) "Думи про Хмельницького і Барабаша", йому належить ряд записів дум, що залишились в рукописах і частково опубліковані після смерті в різ-

них виданнях. У “Збірнику музею діячів науки та мистецтва України” побачили світ кілька дум, зокрема, “Про Івана Богуславця” (записана від С.Носа).

К.Квітка опублікував також два фрагменти думи про втечу трьох братів з Азова, які М.Лисенко записав від професіональних народних кобзарів і лірників (перший - від лірника Йвана із с. Щеки Лубенського повіту, другий - від кобзаря М.Кравченка).

Поряд із виданнями народних пісень із супроводом фортепіано або в хоровій розкладці, увагу М.Лисенка протягом усього життя привертали записи фольклору й публікація в його аутентичному вигляді. Композитору належить найбільш повна на ті часи репрезентація весільних мелодій, доданих до опису весілля, зробленого П.Чубинським у містечку Борисполі Переяславського повіту на Полтавщині. Мелодії були надруковані в четвертому томі “Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край” (Спб., 1877). В семитомному виданні, здійснюваному під орудою П.Чубинського, друкувались переважно усна словесність, описи народних звичаїв, обрядів, вірувань. Уміщені в четвертому томі записи мелодій весільних пісень дають можливість уявити народне весілля як цілісне музично-поетичне дійство. Велика заслуга в цьому поряд із П.Чубинським, який організував запис й здійснив усю його текстову частину, належить М.Лисенкові. У додатку до тому подано мелодії.

Записи наспівів весільних пісень, здійснених М.Лисенком, прислужились пізніше як дослідникам-фольклористам, так і композиторам. Високу оцінку цій праці М.Лисенка дав К.Квітка. “Само цієї роботи, - писав він, - було б досить, щоб назавжди поставити ім’я М.Лисенка як етнографа на височінь і оточити його признанням і повагою”.

До музично-етнографічної спадщини М.Лисенка належать також записи 13 наспівів, вміщених у збірнику чумацьких пісень І.Рудченка, 17 мелодій, записаних від С.Тобілевич і надрукованих Ч.Нейманом у періодичному виданні, здійснюваному Краківською академією наук.

Недруковані записи М.Лисенка упорядковані й підготовлені в 30-х рр. XX ст. до друку М.Гайдаєм, однак їх не пощастило видати. Усього в збірнику 153 пісні, упорядковані за виконавцями й жанрово-тематичним принципом. У передмові названо також 22 інструментальні мелодії, які композитор записав у містечку Борисполі і які не були відомі у фольклористиці. У збірнику М.Гайдая більш рельєфно постають музично-фольклорні інтереси І.Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, М.Загорської, Є.Красковської, повнішим стає список кореспондентів М.Лисенка завдяки виявленим у паперах композитора записам від К.Студинського, П.Мартиновича, С.Носа та ін.

У післявоєнний період із рукописних матеріалів М.Лисенка надруковано 23 пісні, зафіксовані композитором від письменниці Дніпрової Чайки, 23, наспівані Т.Рильським, 6 (з 22), записаних від І.Франка, 4 колискові, одна з яких у запису від М.Загорської. Опубліковано ряд записів сербських, хорват-

ських, моравських, македонських, болгарських пісень, зроблених М.Лисенком під час подорожі по Сербії й Болгарії в 1873 р.

Намагаючись застосувати системний підхід до кореспондентів М.Лисенка, спробуємо виділити ті загальні риси, що їх об'єднували, і ті особливості, що притаманні кожному з них. Спільною рисою кореспондентів композитора було те, що вони виступали і носіями пісенних традицій, засвоєних від талановитих співаків із народу, і хранителями цих традицій, і одночасно збирачами пісенної творчості, які, нерідко не володіючи нотною грамотою, передавали свої знання живого звучання пісень композиторові. Серед когорти визначних інтерпретаторів народної пісні слід назвати Т.Шевченка, пісні якого потрапили до М.Лисенка через Є.Красковську, котра перейняла їх від поета.

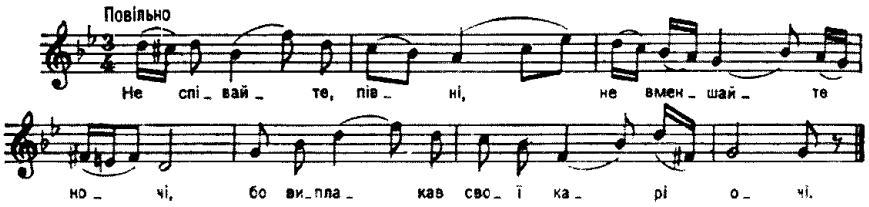
Надзвичайно вражаюча, здатна зворушити байдужу до музики людину, ця риса об'єднувала таких визначних виконавців народної пісні, як Т.Шевченко та І. Франко. Великою експресивною силою впливу на слухача володіли М.Загорська, Є.Красковська, Г.Іщенко, Дніпрова Чайка, О.Сластіон, М.Кропивницький, М.Заньковецька - "натуральні" носії фольклору, спів для яких був потребою душі. Вони володіли тим артистизмом народного виконавства, який забезпечував їм успіх у слухачів і давав право говорити про них передусім як інтерпретаторів народної пісні.

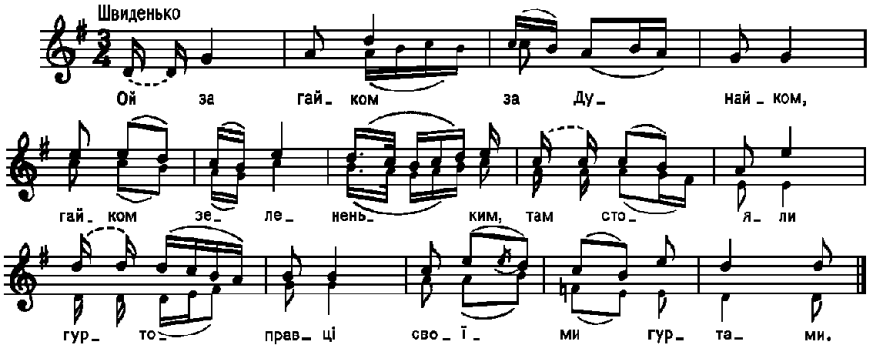
Другу групу кореспондентів М.Лисенка складали носії фольклору, в яких інтуїтивна потреба в співі пісень поступалась місцем перед раціоналізмом погляду на них як об'єкт збирання, вивчення, використання. До цієї групи належали Леся Українка, Т.Рильський, Б.Познанський, П.Чубинський, О.Пчілка, С.Тобілевич та багато інших.

Емоціональний вплив почуття, неповторну експресію співу як найпоказовішу рису багатьох носіїв фольклору в часи збирацької діяльності М.Лисенка важко уявити у всій повноті через відсутність записів живого голосу за допомогою механічних звукозаписуючих пристроїв.

Отже, доводиться задовольнятись відгуками про спів визначних інтерпретаторів народної пісні їхніх сучасників. А вони свідчать, що спів цих носіїв пісенного фольклору був справді надзвичайно своєрідним, артистичним і неповторним явищем в історії української музичної культури.

Як індивідуальну особливість Дніпрової Чайки відзначали особливий нахил письменниці до імпровізації. Вона володіла й монодійним співом з орнаментальним розцвічуванням наспівів, і підголосковим гуртовим розспівом:

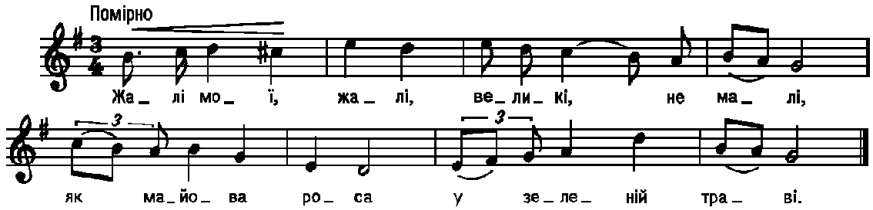


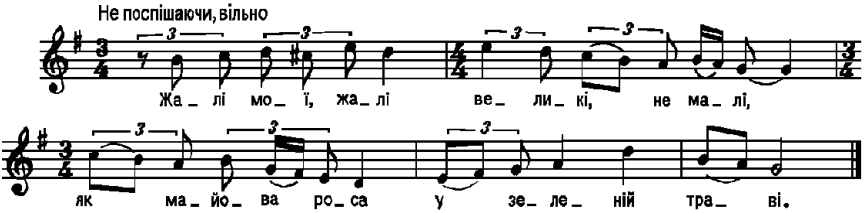


Ми не випадково наголосили на володінні визначними українськими співаками, вихідцями з народу, різними манерами співу, а щоб показати: ці стилі не слід сприймати відособлено. Вони існували у свідомості носіїв пісенності XIX ст. як цілком сформовані. Час, у який жили названі співаки, охоплює приблизно 60-80 років, що дуже мало для кардинальних змін у музичних смаках. Цими стилями інтерпретатори народної пісні володіли через чутливість до всього навколишнього, що звучало в хатньому музикуванні, на вулиці чи з концертної естради, отже й визначало тим самим стиль напівголосного наспівування "для себе", вуличного гуртового співу для носіїв і слухачів певного осередку-села, його кутка тощо, нарешті, концертного виконання "для всіх".

Порівняння фіксацій від одного й того ж самого виконавця різними записувачами, наприклад, від Дніпрової Чайки, зроблені М.Лисенком і А.Конощенком, Лесі Українки - М.Лисенком і К.Квіткою, І.Франка - М.Лисенком, К.Квіткою і Ф.Колессою, і ті розбіжності, що виявляються в них, можуть бути пояснені й імпровізаційною манерою співу, і зміною фізичних даних виконання в старшому віці, і іншим психологічним станом, настроєм, і, нарешті, певним індивідуальним стилем записувача, його відчуттям наспіву через нагромаджений власний досвід із записування народної музики.

Показові щодо цього порівняння записів співу однієї й тієї самої пісні від І.Франка, зроблені М.Лисенком і К.Квіткою. 3/4-й наспів "Жалі мої, жалі" М.Лисенко виклав на основі принципу чергування чверток і вісімок, застосовуючи лише в двох місцях тріольний виклад. У той час у Квітки цей же метр значно більше насичений тріольними фігурами, внаслідок чого мелодія постає більш схвильованою:





Говорячи про внесок М.Лисенка у розвиток музичної фольклористики взагалі, не слід замовчувати й недоліків у його роботі, зумовлених станом тогочасної науки про народну творчість. Посередництво інших збирачів у фольклористичній діяльності композитора давало йому ширший простір для орієнтації серед різноманітних записів і відбору для власних потреб найвідповідніших своїм уподобанням. Разом із тим таке посередництво, особливо, коли записи надсилались поштою й не завжди можна було перевірити живе звучання пісні від носія фольклору, призводило до розбіжностей між словами й наспівами.

Суттєвим недоліком багатьох записів М.Лисенка є недокладна їхня паспортизація. В деяких записах вона взагалі відсутня. Серед зразків пісень, покладених на ноти композитором, переважає сольний спів, хоча значна частина їх належить до гуртових.

Певні недоліки праці М.Лисенка на ниві збирання народних пісень, зумовлені історичними умовами, не можуть заслонити неоціненного значення внеску композитора в справу збереження для нащадків величезної кількості творів народної музичної культури, введення їх у концертний репертуар, художню практику та науку про народну пісню.

З ім'ям М.Лисенка пов'язаний важливий етап розвитку музичної фольклористики - становлення її наукових засад. Збирацька, видавнича й науково-теоретична діяльність композитора відіграла важливу роль і в розгортанні музично-фольклорної роботи в Західній Україні.

В умовах відірваності від Наддніпрянської України, тяжкого соціального й національного гніту в умовах Австро-Угорської монархії фольклорні видання наштовхувались на численні перепони з боку офіційної влади. Остання вбачала в них вияв національно-визвольних прагнень, а у зверненні до рідної культури - спробу звільнитись від насильної полонізації у Галичині й на Буковині та мадяризації у Закарпатті. Окремі спроби збирати й упорядковувати пісенні матеріали з наспівами позначені аматорством і дуже незначні в кількісному відношенні (збірник Н.Нодя "Русский соловей", виданий у Відні в 1851 р., рукописний збірник І.Талапковича, що зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН). Переважна більшість збірників народних пісень представлена лише текстовими записами (А.Дешка, Г.А. Де Воллана, М.Врабеля, Я.Головацького).

Помітний внесок у збирання й видання буковинських пісень зробили Ю.Федькович, С.Воробкевич, І.Омельський, галицьких - І.Колесса. Ф.Колесса,

С.Людкевич, О.Роздольський, П.Бажанський, О.Нижанківський, Д.Січинський.

Ініціатива щодо важливих фольклорних починань йшла від представників революційно-демократичного напрямку в народознавстві - І.Франка, М.Павлика, В.Гнатюка. Такі осередки розвитку знань про побут, звичаї, фольклор народу, як "Етнографічно-статистичний кружок" (створений у 1883 р.), Комітет по збиранню й виданню народнопісенної творчості (організований у 1894 р.), польське "Towarzystwo ludoznawcze" (1895 р.), нарешті, найбільш значний з них - Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т.Шевченка, що розпочала активну роботу із середини 90-х рр. XIX ст., приділяли увагу й збиранню музичного фольклору. Зразки записів музичного фольклору окремих жанрів побачили світ тут у таких капітальних виданнях, як "Етнографічний збірник", "Матеріали до української етнології".

Основоположною для розвитку як словесної, так і музичної фольклористики була діяльність І.Франка на ниві збирання, видання та наукового осмислення народної творчості. Ряд методичних вказівок І.Франка щодо збирання народних пісень має неперехідне значення: увага до побутування певного сюжету в інших пісенних культурах, показ зв'язків певного зразка народної творчості з національною свідомістю, класовим почуттям, психологією.

У відомих працях І.Франка - "Жіноча неволя в руських піснях народних"' (1883 р.). "Як повстала пісня людова" (1887 р.), "Воянцька пісня" (1888 р.), "Дві школи в фольклористиці" (1898-1899 рр.) та ін. - висловлено погляд на народ як основну рушійну силу історичного розвитку, підкреслюються тісний зв'язок фольклору з національно-визвольними рухами, матеріалістичний підхід до народної творчості як відбиток у художній формі реальної дійсності.

У другій половині XIX ст. формуються наукові засади розвитку музичної фольклористики. Якщо у XVIII і першій половині XIX ст. окремі несміливі звернення до народних пісень зводились до задоволення потреб домашнього музикування в посадських або поміщицько-дворянських колах, то в другій половині XIX ст. усе рішучіше заявляє про себе погляд на народну пісню як продукт художнього оригінального мислення народу, що не потребує обробки, композиторського втручання.

І хоча лінія аматорського - прикладного підходу до пісенного фольклору продовжувала розвиватись й у другій половині XIX ст., саме в цей час з'являються розвідки О.Сєрова, М.Лисенка, П.Сокальського. О.Фамінцина, О.Потебні, які заклали теоретичні підвалини української музичної фольклористики.

З маси питань, що підіймались музичною фольклористикою того часу, спробуємо виділити головні.

Саме в цей час музиканти-фольклористи обгрунтовують думку про те, що в піснях відбиті досвід, знання, виконавські прийоми багатьох поколінь народних умільців. Тому простеження еволюції музичного мислення стало центральною проблемою, що викликала зацікавлення вчених. Вона вперше була поставлена П.Сокальським, яким сформульовано ряд положень, що мали

важливе значення для наступного розвитку музичної фольклористики. Руська народна музика, за його словами, являє собою своєрідний стиль із властивими йому мелодичними й ритмічними ознаками, який вимагає спеціального дослідження та глибокого опанування тими, хто виховується в консерваторіях і училищах. На думку П.Сокальського, слід створити спеціальні кафедри руської народної музики, які б не лише знайомили з особливостями цього стилю вихованців середніх і вищих навчальних закладів, а й готували людей до систематичного збирання й дослідження народної музики.

Від погляду на самобутність руської народної музики виходять порівняльні аспекти вивчення її, зокрема, із європейською, давньогрецькою, східноазіатською.

П.Сокальський чи не вперше загострив увагу на комплексному підході до народної пісні як органічному поєднанні слова, мелодії, ритму, що є організацією руху певного порядку за певною системою, принципом або планом, на прилученні до пізнання її закономірностей даних інших наук, зокрема, психології, етнографії, археології, акустики, на дотриманні при її відтворенні на сцені природних умов, в яких побутує (у костюмах, з обрядами, збереженням живої обстановки).

Проблема з'ясування національної своєрідності української народної музики та зв'язків її з іншими інонаціональними музичними культурами теж перебувала в центрі уваги вчених, але в її розв'язанні відчувався сильний вплив пануючої у той час школи переймання. Тому ті чи інші особливості стилю в народній музиці, її мелодичних, ладових і ритмічних основ намагались нерідко пояснити запозиченням у сусідів.

Активно обстоювали теорію східних, зокрема, тюркських впливів на українську народну музику П.Сокальський і О.Фамінцин, пізніше Ф.Колесса. їм протистояли С.Людкевич, К.Квітка. В поглядах М.Лисенка немає однозначної думки щодо цього.

Започатковані в другій половині XIX ст. порівняльні аспекти вивчення музичного фольклору, що стали можливими завдяки нагромадженим інонаціональним матеріалом, зібраним О.Кольбергом, Л.Кубою, М.Лисенком, особливого розвитку набули пізніше - у працях Ф.Колесси. Останній залучив до порівнянь болгарську, чеську, румунську, польську, турецьку, перську та інші пісенності.

Вивчення жанрового складу музичного фольклору в другій половині XIX ст. великою мірою зобов'язане збирацькій діяльності М.Лисенка та його численних кореспондентів. Реферат М.Лисенка про О.Вересая пробудив інтерес до інших представників кобзарського мистецтва, причому саме з музикознавчого погляду. Адже протягом усього раннього періоду історії музичної фольклористики від В.Трутовського та І.Прача до В.Одоєвського й О.Сєрова кобзарям і лірникам не було присвячено жодного більш-менш серйозного спеціального дослідження. М.Цертелєва, М.Максимовича, П.Лукашевича, А.Метлинського, Д.Мордовцева, М.Костомарова цікавили насамперед поетичний та

історичний зміст епічних творів, виконуваних кобзарями.

Надбанням музичної фольклористики другої половини XIX ст. можна вважати посилений інтерес до записування пісень історичних, про героїв народно-визвольної боротьби.

Якщо у XVIII - першій половині XIX ст. перевага надавалась пісням любовним, ліричним, то в другій половині XIX ст. жанровий склад записуваних зразків поповнюється суспільно-побутовими, зокрема, рекрутськими, жовнірськими, чумацькими, бурлацькими, козацькими, календарно-обрядовими.

Проблема взаємовідносин у фольклорі колективного та індивідуального не зацікавила тих небагатьох представників музичної фольклористики, які займались збиранням і вивченням народної пісенності. Фактично поза увагою фольклористів-музикознавців другої половини XIX ст. опинилось вивчення народного багатоголосся, календарно- і родинно-обрядових пісень, які заслуговували спеціального збирання, вивчення й проникнення в закономірності творення цих колективних видів виявлення народного світобачення. Окремі спроби записів багатоголосих пісень Ю.Мельгунова у вигляді зведення одноголосих варіантів, зафіксованих від окремих співаків у с. Ніколаєвка Мензелинського повіту Уфимської губернії, не були належно оцінені.

Окремі записи багатоголосих пісень, зроблені в Україні М.Лисенком, Л.Кубою, П.Демуцьким, лише приблизно відтворювали своєрідну поліфонічну природу народного багатоголосся, що, звичайно, важко було здійснити без звукозаписуючої апаратури. Тому народна поліфонія стала об'єктом вивчення тільки після записів Є.Ліньовою багатоголосих пісень на Полтавщині в 1903 р. за допомогою фонографа.

У другій половині XIX ст. посилився інтерес до носія народної творчості, проте увагу фольклористів привернули насамперед постаті окремих кобзарів. У збірнику А.Метлинського "Южнорусские песни" (1854 р.) названі вже їхні прізвища, пізніше П.Куліш у своїх "Записках о Южной Руси" (1857 р.) подав спроби характеристик окремих кобзарів. Справжня грунтовна розвідка про індивідуальний музичний стиль кобзарського співу на матеріалах творчості О.Вересая зроблена вперше М.Лисенком і, як і інші доповіді, виголошені на засіданні Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, наштовхнула дослідників на подальші пошуки кобзарів і лірників, з'ясування питань про їхнє життя, побут, навчання в цехових братствах, передачу прийомів гри, таємної мови тощо.

Унаслідок таких пошуків розширилось уявлення про кобзарське мистецтво, поповнився список його носіїв. Стали відомі прізвища П.Братиці, Т.Магадина, І.Кравченка-Крюковського, А.Шута, Ф.Холодного (Гриценка), М.Кравченка, П.Дубенка, А.Никоненка, С.Кошового, І.Стрічки, Ф.Кощія, І.Яхна та багатьох інших.

До надбань української музичної фольклористики другої половини XIX ст. треба віднести нагромадження значної кількості записів монодійного співу

від плеяди визначних носіїв і інтерпретаторів народної творчості - Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, М.Загорської, Є.Красковської, Марка Вовчка, Дніпрової Чайки, М.Кропивницького, М.Заньковецької, С.Тобілевич та багатьох інших. Ці записи дали можливість поставити пізніше проблему індивідуальних стилів у народному одноголосому співі (окремі спостереження щодо цього висловлені в працях К.Квітки, Д.Ревуцького, М.Гайдая).

Заслугою фольклористів-музикантів другої половини XIX ст. справедливо вважати дослідження нагромадження матеріалів для розв'язання важливої проблеми регіональних особливостей музичного фольклору. У майбутнє її вирішення зробили свій внесок О.Кольберг записами з Покуття, Волині, Карпатської Русі, Червоної Русі, Л.Куба - із Галичини й Східної України, Ю.Федькович, С.Воробкевич, І.Омельський - із Буковини, Я.Сєнчик - із Холмщини, Підляшшя, Дрогобиччини, Станіславщини. Записи, зроблені на основі дотримання принципів єдності слова й наспіву, цілісності музично-поетичного вислову, відкривають широкі можливості для простеження руху обох компонентів пісні, якими є текст і мелодія в їхньому органічному зв'язку.

Значний польовий матеріал, нагромаджений у другій половині XIX ст., перші спроби його теоретичного осмислення щодо національної своєрідності, міжнаціональних зв'язків, жанрової специфіки, інструментарію, особливостей монодійного співу та народного багатоголосся послужили грунтом для подальшого поглибленого з'ясування цілого ряду проблем музичної фольклористики на наступних етапах її історичного розвитку.

4.3. Музикознавство та музична критика

Друга половина XIX ст. позначена інтенсивним розвитком вітчизняного музичного мистецтва, виникненням спеціальних навчальних закладів, товариств тощо. Це викликало посилені вимоги щодо висвітлення музичних питань у періодичній пресі, а також потребу в популярних теоретичних посібниках.

Значні зрушення в цій справі спостерігаються в останні десятиліття XIX ст., особливо у 80-ті рр. Книги, що видавались тоді в Росії з теоретичного музикознавства, мали, як правило, характер підручників. Переважна більшість із них - перекладні праці німецьких авторів - Л.Бусслера, А.Маркса, Г.Рімана.

Підвищенню рівня музичної освіти сприяла поява оригінальних музично-теоретичних посібників вітчизняних авторів, насамперед таких видатних праць, як "Руководство к практическому изучению гармонии" П.Чайковського (М., 1872) та "Практический учебник гармонии" М.Римського-Корсакова (Спб., 1886). До цієї групи можна віднести також методико-теоретичні праці та підручники, підготовлені відомим українським фольклористом, композитором, професором Петербурзької консерваторії О.Рубцем. Це - "Методика преподавания элементарной гармонии и сольфеджио" (1867 р.), "Сборник упражнений для одного и многих голосов" у двох томах (1870, 1871 рр.), "Ри-

тмический сборник” (1873 р.), “Сборник упражнений в ключах” (1874 р.), “Музыкальная азбука” (1876 р.). Особливо цінною своїм методичним спрямуванням вважається “Краткая музыкальная грамматика” (М., 1875, перевидання - 1879, 1882, 1895), де після кожного розділу подавались, крім практичних вправ, зразки для аналізу, головним чином, німецьких композиторів-класиків, а також М.Глінки, О.Даргомижського. Цікаво відзначити, що серед мелодій, призначених для гармонізації, зустрічаються мотиви, близькі до української народної пісенності.

Найбільш примітним теоретичним посібником методико-прикладного характеру, створеним в Україні та безпосередньо пов’язаним із потребами існуючих тут музичних навчальних закладів, стало “Популярное изложение основных начал музыкальной теории, приспособленное к самообучению” А.Казбирюка (1885 р.). Її автор закінчив курс Петербурзької консерваторії зі званням “вільного художника” і з 1875 р. працював викладачем теорії, гармонії, контрапункту та сольфеджіо в Київському музичному училищі РМТ.

Праця А.Казбирюка - це типовий зразок шкільного підручника, покликаного в стислій і доступній формі подати учням найнеобхідніші відомості з музичної грамоти. У викладі теоретичних положень автор ніде не виходить за межі засад школи Р.Рімана й стислого переказу теоретичних правил, не вдається до ілюстрації їх конкретними прикладами з музичних творів.

Підручник А.Казбирюка витримав значну кількість перевидань. Його пізніші випуски (починаючи з 1891 р.) були доповнені розвідкою викладача Київського музичного училища РМТ Є.Риба - “Про розв’язання дисонансів”.

Серед навчальних посібників, що з’явились в Україні, слід також назвати “Общие начала гармонии. Практическое руководство” О.Ільїнського (Харків, 1884) і “Пособие по элементарной теории музыки” викладача теоретичних дисциплін Київського музичного училища О.Каневцова (К., 1897; 2-е вид. - 1912).

Свою лепту в розвиток теоретичної думки вніс і відомий київський критик, викладач музичного училища РМТ В.Чечотт, у творчому доробку якого розвідка під заголовком: “Необходимое дополнение к учебникам элементарной теории музыки. О ритме. Опыт рационального изложения о ритме, синкопе и мелисмах” (Спб., 1890).У Київському музичному училищі широко користувались підручниками з сольфеджіо А.Казбирюка, Г.Маренича. О.Рубця.

Спорадично з’являлись невеликі розвідки, присвячені питанням інструментознавства (нарис Д.Зеленського “Итальянские смычковые инструменты”, Полтава, 1866), нотного письма (“Рациональный метод графического нотописания” А.Гершітца, К., 1889) або ж вокалістики (“Краткая элементарная теория пения и сборник лучших песен разных композиторов, переложенных на два голоса, дисканта и альта” І.Зелінського, К., 1891).

У 1880-ті рр. побачив світу ряд оригінальних досліджень музично-історичного характеру Л.Саккетті, О.Размадзе, П.Перепеліцина та ін. Вони примітні тим, що поряд із загальновідомими в тогочасній російській музичній

літературі фактами розвитку західноєвропейського мистецтва подають матеріали про вітчизняних музикантів і досягнення російської музичної школи. Побачили світ також окремі історичні й різні за значенням праці авторів, які жили та працювали в Україні. До них належить, зокрема, "Краткий обзор истории музыки и хронология знаменитых музыкантов" Т.Сатель (К., 1889).

В.Чечотт опублікував працю узагальненого характеру "История музыки. Отдел 1. Музыка древнего Востока и античного классического мира" (К., 1890), в основу якої покладено курс лекцій, прочитаних автором у Київському музичному училищі.

Значною кількістю зібраного фактологічного матеріалу відзначаються "Очерк деятельности Киевского отделения ИРМО" (К., 1888) М.Богданова та "Двадцатипятилетие Киевской русской оперы" (К., 1893) В.Чечотта.

Музично-теоретичні та історичні дослідження, що з'явились у Східній Україні в другій половині XIX ст., органічно вливались у загальне річище російської науки про музику, доповнювали її істотними деталями.

У другій половині XIX ст. зразки оригінальних музично-теоретичних і методичних праць друкуються також на теренах Галичини й Буковини. Важливим стимулом для виникнення української навчальної музичної літератури стало введення у загальноосвітніх школах уроків співу та музичної грамоти. Однією з перших спроб дати відповідний, заснований на рідній мові й пісні матеріал для музичного навчання молоді був "Збірник пісень для шкіл народних ..." С.Воробкевича, опублікований трьома випусками у 1870-1872 рр. і кілька разів перевиданий у наступні десятиліття. У цій праці С.Воробкевич виступав і як теоретик-методист, і як автор тексту та музики ряду пісень, покликаних стати основою шкільного репертуару. Крім кількох старогалицьких солоспівів (наприклад, "У горах Карпатах") та дитячих пісень типу веснянки "Ку-ку, ку-ку, чути в ліску", запозичених із німецьких джерел, чільне місце в збірнику посідають його власні твори С.Воробкевича: "Рідна мова" ("Мово рідна, слово рідне"), ліричні пісні "Заграй ми, цигане старий", "Там, де Татран круто в'ється", "Над Прутом у лузі" тощо.

Іншим популярним зразком українського музичного посібника в Західній Україні став "Руський співаник для шкіл народних" В.Матюка (1884 р.). З метою підготувати молодь до активної участі в хорових ансамблях він запланував опублікувати чотири частини співаника, вмістивши в першій частині одноголосі наспіви, у другій - двоголосі, у третій - пісні на три голоси, а в четвертій - на чотири (сопрано, альт, тенор і бас).

Основним завданням посібника автор вважав навчання дітей сольфеджувати по нотах. Більшість із використаних у співанику мелодій - оригінальні народні чи то старогалицькі наспіви ("Сіяв мужик просо", "Нема в світі так нікому", "А звідси гора", "У горах Карпатах", "Дай нам, боже, добрий час" і т. п.); є тут також низка власних творів В.Матюка для дітей, переважно заснованих на народнопісенних інтонаціях і текстах, узятих із "Руського Букваря"

(наприклад, “Мово рідна, слово рідне”, “Веселе, щасливе хлоп’яче життя” тощо).

У другій половині XIX ст. галицькі автори випустили ще кілька подібних музичних посібників для навчання молоді співу. Показовий щодо цього “Руський співаник” К.Паньківського, виданий у 1888 р. товариством “Просвіта”. У 1890 р. І.Біликовським, учителем співу в Станіславі, написаний “Учебник співу”, призначений для викладачів.

Низка музично-теоретичних праць належить перу композитора й фольклориста П.Бажанського. Щоправда, їх не можна беззастережно віднести до серйозних наукових досліджень. Незважаючи на широкі й різнобічні знання світової музичної творчості, теоретичної думки, фольклору, його роботи позначені рисами дилетантизму, надто довільним способом аргументації. Однак розвідки П.Бажанського не можна залишити зовсім без уваги, насамперед через те, що вони відображали важливу тенденцію розвитку вітчизняного музикознавства й багато в чому перегукувались з ідеями провідних російських та українських дослідників - О.Сєрова, П.Сокальського, М.Лисенка. Ідеться про теорію самобутності східнослов’янської (зокрема, української) народної музики, її певних відмінностей від засад панівної у Західній Європі темперованої мажоро-мінорної системи й звідси - потребу шукання своєрідних шляхів становлення професіонального музичного мистецтва.

У 1890 р. вийшли у світ праці П.Бажанського “Історія руського церковного пінія”, а також “Руськонародний музикальний тон”, присвячений звуковисотному аналізу народних мелодій. У книзі “Руськонародна поетична і музикальна ритміка” (Львів, 1891), що складається з двох частин (“Ритміка руськонародної поезії” і “Ритміка руськонародних мелодій”), П.Бажанський зупиняється на питаннях силабічної метричної основи музики - її зв’язках із народною поезією. Ним висловлюється, зокрема, думка про шкідливість “одягання” народної музики в “чужу західноєвропейську одежу”, що майже цитатно повторює відомий вислів М.Лисенка.

У наступних роботах - “Руськонародна музикальна мелодика” (Львів, 1892), “Руськонародна музикальна гармонія” і “Руськонародна музикальна опера” (обидві - 1900 р.) - П.Бажанський аналізував твори професіональної музики (головним чином, українських і російських композиторів). Вихідна позиція автора - звернення уваги на специфічні особливості східнослов’янської музичної системи - була актуальною і мала раціональну основу. Однак граничний суб’єктивізм суджень і сумбурність викладу завадили науковій вагомості музикознавчого доробку.

Треба відзначити, що основний матеріал для вивчення стану й напрямків розвитку музично-естетичної та критичної думки в Україні другої половини XIX ст. містить тогочасна преса - газети й журнали спеціалізованого та загального характеру. Вони виходили у великих містах України, а також друкувались у Петербурзі й Москві.

Музикознавча публіцистика являла собою важливий терен ідеологічної

боротьби, на якому схрещувались різні погляди на реалізм і народність музики, її національну специфіку та місце серед духовних надбань людства.

Свідченням широкого проникнення музичних проблем на шпальти видань 60-х рр. і тісних російсько-українських культурних зв'язків може послужити, наприклад, діяльність першого українського літературного журналу "Основа", що виходив у Петербурзі в 1861-1862 рр. Саме тут (1861, № 3, 4) надруковано статтю О.Сєрова "Музыка южнорусских песен", що порушила важливе для становлення національних музичних шкіл питання співвідношення фольклорного й професіонального та відіграла етапну роль у розвитку вітчизняної фольклористики.

Журнал вів рубрику "Библиографические и музыкальные известия". На його сторінках публікувались матеріали з історії музики (розвідка М.Максимовича "Заметки о славетном певце Митусе" - 1861, № 6), висвітлювалась діяльність українського музичного аматорського театру тощо.

Серед музикантів-публіцистів в Україні другої половини XIX ст. найвагоміший вклад у розвиток музично-естетичної думки вніс Петро Петрович Сокальський. Найбільша кількість його музичних статей та рецензій (часто під псевдонімом Фагот) була надрукована в газетах "Одесский вестник" за 1859-1863 рр., а також "Новороссийский телеграф", "Одесский листок" та "Одесский вестник" у 1884-1886 рр. Серед визначних музично-публіцистичних праць П.Сокальського назвемо розвідки "О музыке в России" (Время, 1862, № 111), "Музыкальные арабески" (Санкт-Петербургские ведомости, 1863; 1, 13, 15 січня та 7 лютого), "О механизме музыкальных впечатлений" (Из мира искусства и науки, Одесса, 1887), "О будущности русской музыки" (Баян, 1889, № 15-17).

Важливою естетичною проблемою, що хвилювала музичну громадськість Росії другої половини XIX ст., було становлення національних творчих шкіл, співвідношення фольклору та професіональної музики. Стильові тенденції романтизму, що прийшов на зміну класицизмові, розбудили інтерес до надбань музичного фольклору, зробили актуальним питання про збагачення європейського професіонального мистецтва (досить уніфікованого в попередні періоди) щедрими барвами різних національних культур. Як відомо, самобутність російської музичної творчої школи стала основним гаслом "кучкістів". Цій проблемі присвятив більшість своїх критичних виступів В.Стасов.

Питання народності, національного й інтернаціонального в музичному мистецтві посідало центральне місце й у працях П.Сокальського. Він вважав, що яскраво національні композитори здатні втілити в музичних образах загальнолюдські проблеми, виражаючи справжні почуття мільйонних мас.

Значний вплив на формування музичних смаків та популяризацію музичного мистецтва мала в другій половині XIX ст. діяльність постійних концертних і театральних оглядачів, які систематично вміщували свої рецензії на сторінках періодичної преси. У Києві особливо активну й плідну діяльність роз-

горнув Віктор Антонович Чечотт, друкуючи свої статті в усіх музичних журналах Росії протягом трьох останніх десятиліть XIX ст. Таких, як “Музыкальный листок”, “Музыкальное обозрение”, “Искусство”, “Баян”, “Артист”, “Театр и искусство”. Оселившись на початку 80-х рр. у Києві, він став постійним музичним кореспондентом газет “Киевлянин” (1886-1898 рр.), а також “Заря”, “Киевское слово”, “Киевская газета” (з 1889 р.) та ін.

Аналізуючи програми оперного театру, концерти симфонічної й камерної музики, В.Чечотт звертав особливу увагу на якість репертуару, гостро виступав проти творів, позначених салонною манірністю та епігонством.

Слід зазначити, що В.Чечотт дещо скептично ставився до української музики. Можливо, це пояснюється його співробітництвом із газетою “Киевлянин”, що відзначалась шовіністичними тенденціями.

Негативну позицію щодо українського мистецтва редакція “Киевлянина” чітко продемонструвала ще в 1874 р. з нагоди першої постановки аматорськими силами оперети “Різдвяна ніч”. Ідейно-естетична платформа, на яку спиралась газета в оцінці оперети, була виразною: культура українського народу тлумачилась виключно як екзотично-етнографічне явище. Автор надрукованої 2 лютого 1874 р. без підпису рецензії вцілому схвально ставився до музики М.Лисенка, вітав “першу вдалу спробу художньої обробки південно-російського народного мелосу”, яскравий етнографічний колорит твору. Водночас обурювався М.Старицьким, що, мовляв, своїм лібретто, написаним українською мовою, він намагався утвердити самобутнє значення українського мистецтва.

З новою силою наступ на українську культуру “Киевлянин” розпочав у 1882 р., коли внаслідок певних цензурних пільг пожвавилось українське концертне життя, створилась можливість ставити п’єси українською мовою. Сторінки газети зразу зарясніли в’їдливими статтями, фейлетонами, що висміювали появу на сцені “Гриців” і “Наталок із Полтави”, заперечували будь-яку художню вартість мистецьких звершень українських діячів.

У наступні роки події українського музичного життя в київській періодиці, зокрема, “Киевлянине”, навмисне замовчувались. Показовий, наприклад, той факт, що газета, яка взагалі жваво реагувала на всілякі, навіть незначні місцеві музичні події, протягом десятиліть не помістила (крім скупих інформаційних об’яв) жодної рецензії на українські імпрези.

Серед музичних діячів другої половини XIX ст., які активно працювали на публіцистично-критичній ниві, слід назвати харків’янина В.Сокальського, який почав виступати на шпальтах харківської газети “Южный край” восени 1882 р. У 1886 р. він перестав писати до газети і відновив співпрацю з нею тільки в 1896 р. У спадщині В.Сокальського понад 1000 виступів на музичні теми - рецензій, статей, фейлетонів. Більшість із них підписана псевдонімом Дон-Дієз, - відзначається високим рівнем професіональної культури, об’єктивністю оцінок, щирим уболіванням за розквіт вітчизняного музичного мистецтва.

У ряді публіцистичних виступів В.Сокальський указував на необхідність

для історика розглядати музичний процес у тісному зв'язку з життям суспільства й загальним розвитком культури, наголошував на потребі тісного зв'язку викладу історії музики з історією всієї цивілізації.

Схиляючись перед могутніми талантами представників російської музичної школи, відстоюючи її право на почесне місце серед здобутків європейської культури, В.Сокальський водночас послідовно проводив думку про закономірність появи, становлення та розвитку самобутнього напрямку української музичної творчості.

В.Сокальський живо цікавився станом українського драматичного театру, був безпосередньо пов'язаний з діяльністю труп М.Кропивницького та М.Старицького й у ряді своїх статей давав влучні оцінки українським музичним виставам. Низькопробним, кафешантанним розвагам, банальним водевілям В.Сокальський протиставляв по-справжньому народну мистецьку стихію українського театру.

Водночас у театральних рецензіях В.Сокальського містяться важливі критичні зауваження, що слушно відзначають певну художню обмеженість тогочасної української театральної музики.

Діяльність на музично-критичній ниві Сокальський активно продовжував також пізніше - в перші десятиліття XX ст.

... Специфічний характер музичної публіцистики на землях Галичини й Буковини в другій половині XIX ст. визначався, головним чином, наявністю газет і журналів, що виходили українською мовою. Це давало можливість авторам більше зосереджувати увагу на локальних проблемах.

Відомості з музичного життя систематично вміщували всі друковані органи Західної України того часу, насамперед газети "Слово" (1861-1887 рр.), "Діло" (з 1880 р.), "Буковина" (з 1887 р.), журнал "Зоря" (1882-1896 рр.) та ін. Найчастіше публікувались короткі інформації рекламного типу, сповіщаючи про нові музичні видання й праці композиторів. Більшість подібних інформацій постачав редактор "Зорі" - письменник і журналіст Володимир Левицький (псевдонім Василь Лукич).

Певна річ, такі короткі повідомлення не можуть бути зараховані в актив музикознавчої думки: це - суто інформативний матеріал. Проте його публікація корисно впливала на популяризацію музичного мистецтва, залучення до культурного життя широких кіл громадськості.

Значно виразніше проступає спрямування західноукраїнської естетичної думки у розгорнутих музичних статтях і рецензіях, хоча вони з'являлись не так систематично. Їхніми авторами переважно виступали місцеві композитори. З одного боку, це пояснюється граничною малочисельністю фахових музичних сил у Галичині, а з другого - мистецькою багатопрофільністю більшості провідних діячів на музичній ниві, їхньою активною літературною діяльністю. Особливо показові щодо цього творчі біографії С.Воробкевича та А.Вахнянина: вони увійшли в українську культуру водночас як літератори й композитори.

У західноукраїнській музикознавчій публіцистиці другої половини XIX ст. чільне місце займало питання розвитку музичної культури в Галичині й Буковині. Зміст статей, присвячених цій темі, був спрямований передусім на утвердження паростків професіоналізму, закладання основ національної музичної школи.

Одним із перших, хто торкнувся даної проблеми, - корифей західноукраїнської музики, видатний композитор М.Вербицький. У статті "О пінію музикальнім", уміщеній в альманасі "Галичанин" за 1863 р., він нагадував про славні традиції важливого осередку музичної культури Галичини 20-30-х рр. - Перемишльської школи.

У 1870 р., незадовго до смерті, композитор ще раз повернувся до теми розвитку західноукраїнської музики на сторінках газети "Слово". Стаття "О твореніях музикальных, церковных і мірських на нашей Руси" сповнена важких роздумів про те, що відсутність українських музичних шкіл і консерваторій у Галичині, де могли б виховуватись місцеві професіональні кадри, гальмує розвиток вітчизняної музики.

У середовищі західноукраїнських музикантів 60-70-х рр. відчутно зріють свідомість естетичної цінності й ваги мистецтва, пов'язаного з народними джерелами, прагнення будувати музичну культуру на національному грунті. Дуже виразно це проглядається у відкритому листі С.Воробкевича до газети "Слово", написаному в 1865 р. після ознайомлення з першими виставами Народного театру "Руської бесіди".

Значно сприяло пропаганді української музики ознайомлення читачів галицької й буковинської періодики з біографіями та творчими звершеннями місцевих композиторів. Однією з перших такого роду праць - стаття С.Воробкевича про М.Вербицького, надрукована в газеті "Родимий листок" (Львів, 1879, № 11/12).

Велику роль у розвитку прогресивних тенденцій музично-культурного життя Західної України відіграла пропаганда пресою творчості й естетичних принципів М.Лисенка. Висвітлення в газетах і журналах засад і вагомих досягнень очолюваної ним національної творчої школи утверджувало реалістичні й демократичні форми мистецтва, виховувало естетичні смаки публіки.

Перша розгорнута рецензія, присвячена творчості М.Лисенка, належить перу Хв.Леонтовича ("Правда", 1868, № 8). В ній розглядаються два "Заповіти" - М.Лисенка й М.Вербицького, що прозвучали на шевченківському концерті у Львові. Автор оцінював твір М.Лисенка як етапне явище в розвитку української музики, підкреслював його національний колорит, глибоке проникнення в характер шевченкової поезії.

Ім'я М.Лисенка все частіше з'являється на шпальтах галицьких та буковинських газет і журналів; відомості про його діяльність подавались у різних формах. У 1881 р. у журналі "Світ", який редагував І.Франко разом з І.Белеєм, серед портретів найвидатніших діячів науки та культури XIX ст. (Ч.Дарві-

на, М.Гоголя, А.Міцкевича, М.Салтикова-Щедріна та ін.) надруковано портрет М.Лисенка, а також уперше опублікована автобіографія композитора.

У наступні роки нариси про М.Лисенка неодноразово з'являлись у популярних галицьких виданнях. Вони вміщались, наприклад, у журналі "Зоря" (1888, ч. 19), ілюстрованому календарі товариства "Просвіта" на 1884 р. (1883 р.) і на 1889 р. (1888 р.). Розповіді про життя й творчість композитора, де він змальовувався як видатний діяч національної культури, друкувались у молодіжно-просвітительських органах - "Словнику русинів", який видавала "Бібліотека для молоді" (1889, № 7), у журналі "Дзвінок" (1891, № 13). Визнання заслуг М.Лисенка населенням Галичини було настільки загальним, що біографічні матеріали про нього вміщували навіть консервативні москвофільські видання. Наприклад, ілюстрований календар "Львовянин" на 1883 р., де була опублікована розгорнута стаття І.Левицького "Николай В. Лисенко, русский музик-композитор".

Західноукраїнський читач одержував систематичну інформацію про вихід у світ нових творів композитора, постановку його опер, влаштовувані ним концерти та хорові подорожі.

Виконання творів М.Лисенка великих форм місцевими силами завжди перетворювалось у важливу подію в музичному житті Західної України та широко коментувалось у пресі. Серед таких публікацій вирізняється досить грунтовним аналізом музики М.Лисенка розвідка П.Бажанського "Кілька уваг на кантату М.Лисенка "Б'ють пороги"" (Діло, 1882, 22 березня).

Інші питання музичної культури та композиторської творчості знаходили на шпальтах західноукраїнської преси менш помітне місце. Незважаючи на велику популярність і поширення в мистецьких колах Галичини творчості Д.Бортнянського, публіцистична література про нього обмежується принагідними замітками та статтею А.Вахнянина "Дмитрий Степанович Бортнянский" у газеті "Діло" (1886; 10 квітня; 13 квітня).

Особливу роль у пропаганді ідей народності й реалізму музичного мистецтва в Україні відіграла публіцистична та наукова діяльність І.Франка. Розгорнуті статті, присвячені музичним питанням, а також короткі замітки та рецензії його друкувались найчастіше в журналі "Зоря", та польських газетах - варшавській "Prawd'i" і "Kurjer Lwowski".

І.Франко щиро бажав, аби театральне й концертне життя в Україні розгорталось на повну силу. Уболівав він і за розквіт критики та публіцистики, здатної поставити й вирішувати важливі музичні проблеми.

Революційно-демократичні погляди І.Франка знайшли яскраве вираження у його роздумах про роль і значення музики в житті суспільства. Письменник визнавав за музикою, зокрема, масовою піснею, важливе місце у збудженні соціальної й національної свідомості народу.

І.Франко вважав, що українська професіональна музика може розвиватись на базі глибокого вивчення та всебічного використання скарбів народної

творчості, а тому записування й публікацію народних мелодій він розглянув як провідні завдання діячів української музичної культури.

Творчість сучасників письменник оцінював передусім із точки зору їхнього ставлення до демократичних тенденцій у мистецтві. Саме тому він був високої думки про діяльність О.Нижанківського. Уже в перших творах цього композитора (хори "Гуляли", "З окрушків", дует "До ластівки") виразно виявилось намагання автора вийти за рамки шаблонного стилю.

До композиторів "напівнародних" письменник зараховував С.Воробкевича, А.Вахнянина, В.Матюка, П.Бажанського. Однак двох останніх І.Франко характеризував як таких, що починають частіше звертатись до суто народних мотивів.

... Отже, музикознавча думка в Україні в другій половині XIX ст. розвивалась у декількох напрямках. У галузі теоретичного музикознавства вагоме значення для піднесення рівня спеціальної освіти мала поява методичних посібників, де викладались основоположні засади сольфеджування, метроритміки, гармонії, поліфонії тощо. Варто відзначити цінне починання (репрезентоване переважно співаниками В.Матюка та С.Воробкевича) щодо введення в тексти посібників народних пісень і творів українських композиторів як матеріал для навчання співу. У дослідницькому, науково-теоретичному аспекті вирізняються праці В.Петра, присвячені первісним і античним формам музичного мистецтва.

Передові діячі української культури активно відстоювали естетичні ідеали реалізму, народності, національної самобутності мистецтва, що виразно проступає в працях П.Сокальського, В.Сокальського, В.Чечотта та ін. Важливий вклад в утвердження реалістичних і демократичних основ української національної композиторської школи вніс своєю публіцистичною діяльністю І.Франко.

Водночас не можна не відзначити помітної обмеженості музикознавчої науки та критики, зумовленої загальним периферійним станом української культури в умовах соціального й національного гноблення. І як наслідок - відсутність самобутніх наукових праць з історії та теорії музики, брак спеціальних досліджень, присвячених українському професіональному музичному мистецтву. Ці негативні явища гальмували розвиток українського музикознавства. Їхнє подолання стало завданням наступних поколінь фахівців.

ПІСЛЯМОВА

Українська музична культура другої половини XIX ст. позначена інтенсивним розвитком народної та професіональної творчості, становленням концертно-філармонічних осередків, боротьбою прогресивних сил суспільства за освіту, фольклористику, музикознавство.

Музичні діячі Наддніпрянської України, Галичини та Буковини сприяли єднанню українського народу, громадили духовні цінності, встановлювали контакти з кращими представниками інших культур, прищеплювали слухачам

любов до фольклору, розвивали художньо-естетичні смаки на зразках вітчизняного та світового мистецтва.

Становлення української композиторської школи, очоленої М.Лисенком - людиною, яка поєднала різнобічні обдарування з невсипучою енергією культурного діяча, патріота й інтернаціоналіста,- відіграло винятково важливу роль у пробудженні творчих сил народу, піднесенні престижу українського народного мистецтва, подальшому зростанні багатої співацької культури.

Музика розвивалась у тісних зв'язках із літературою, театром, образотворчим мистецтвом. Важливою тенденцією музичного життя було розгортання його у великих і малих містах, окремих селах.

Розвиток жанрів музично-театральної, хорової, симфонічної, камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики відбувався в нерозривному єднанні з виробленням художньо-стильових норм на засадах народно-національної музичної мови й творчого осмислення досвіду російських і західноєвропейських композиторів.

Твори С.Гулака-Артемовського, М.Лисенка, М.Вербицького, І.Лаврівського, П.Сокальського, М.Колачевського, А.Вахнянина, О.Нижанківського, С.Воробкевича, В.Матюка, Д.Січинського, П.Ніщинського, М.Аркаса, В.Сокальського та ін. привертали увагу професіоналів і любителів музики.

Велику роль у пропаганді революційних ідей відіграли музика на слова Т.Шевченка, І.Франка, поширення пісень міжнародного пролетаріату, створення українських революційних пісень, в яких віддзеркалились процеси активного ритмо-інтонаційного оновлення музичного висловлювання.

Обробки народної пісні (хорової та сольної), різноманітні жанри хорової, оперної й інструментальної творчості демонстрували вміння композиторів поєднати розгалужені образно-тематичну та музично-стильову системи українського фольклору із засобами професіональної музики.

Незважаючи на відсутність українського національного оперного театру, композитори наполегливо працювали в музично-театральній галузі, засвоюючи та розвиваючи складні форми оперного жанру. Високий виконавський рівень драматичних труп, які існували в Наддніпрянській Україні та в Галичині, велика питома вага музичного елемента в їхніх спектаклях зумовили плідний розвиток музично-драматичних жанрів - оперети, водевілю.

Теоретичні праці М.Лисенка і П.Сокальського, присвячені розвитку народної вокальної та інструментальної музики, заклали міцний фундамент української фольклористики, вивели її на передові рубежі європейської музичної науки.

Значно збагатилась музично-естетична та музично-критична думка. На Україні почали функціонувати спеціальні музичні заклади - школи, училища, що готували кадри музикантів-фахівців.

Вагомий внесок у скарбницю світового вокального мистецтва зробили українські співаки, які виступали на концертних естрадах і сценах оперних театрів Києва, Петербурга, Москви, Варшави, Парижа, Мілана та інших міст.

Творчі досягнення українських митців другої половини XIX ст. дістали своє продовження та подальший розвиток у наступні періоди.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л. Українська класична опера. - К., 1971.

2. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - К.: Мистецтво, 1964.

3. Архімович Л., Шеффер Т. Живі сторінки української музики. - К.: Наукова думка, 1965.

4. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. - М.: Гос. муз. изд-во, 1961.

5. Асафьев Б. Симфонические этюды. - Л.: Советский композитор, 1970.

6. Афонченко М. Українська хорова духовна музика (хрестоматія з диригування). - Рівне, 1998.

7. Белза І. Б.М.Лятошинський. - К.: Муз. Україна, 1947.

8. Білинська М. Сидір Воробкевич. - К.: Муз. Україна, 1982.

9. Булат Т. Микола Лисенко. - К.: Муз. Україна, 1973.

10. Булат Т. Український романс. - К.: Наукова думка, 1979.

11. Бялик М. Л.М.Ревуцкий: Нарис про життя і творчість. - К.: Муз. Україна, 1974.

12. Василенко З. Фольклористична діяльність М.В.Лисенка. - К., 1982.

13. Врублевська В. Соломія Крушельницька. - К.: Дніпро, 1986.

14. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. - К., 1966.

15. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. - Л., 1959.

16. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. - Л., 1959.

17. Гордійчук М. Микола Леонтович. - К.: Муз. Україна, 1972.

18. Гордійчук М. Симфонічна музика. - К., 1991.

19. Граб'янка Г. Літопис. - К., 1992.

20. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народно-поетична творчість. - К.: Вища школа, 1983.

21. Грінченко М. Вибране. - К., 1981.

22. Грушевський М. Ілюстрована історія України. - К., 1990.

23. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження: Зб. статей. - К.: Наукова думка, 1987.

24. Дей О. Народно-пісенні жанри. - К.: Муз. Україна, 1977.

25. Дей О., Іваницький А., Ясенчук А. Чумацькі пісні. - К.: Наукова думка, 1976.

26. Дорошенко Д.І. Нарис історії. - Львів, 1991.

27. Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. - М., 1944.

28. Ефименко А.Я. История украинского народа. - К., 1990.

29. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. - К., 1958.

30. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. - К., 1960.

31. Загайкевич М. М.М.Вербицький. - К.: Муз. Україна, 1961.
32. Загайкевич М.П. С.П.Людкевич. - К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.
33. Загайкевич М. С.П.Людкевич: Нарис про життя і творчість. - К.: Муз. Україна, 1957.
34. Зінків І. Камерно-інструментальна музика. - К., 1986.
35. Іваницький А. Українська народна музична творчість. - К., 1990.
36. Історія України: Курс лекцій: У 2-х кн. - Кн. 1. - К., 1991.
37. Історія української дожовтневої музики. - К.: Муз. Україна, 1969.
38. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - К.: АТ Обереги, 1993.
39. Історія української музики: В 6-ти томах. - К.: Наукова думка, 1989-1991.
40. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.
41. Історія Української РСР: У 8-ми томах. - Т. І; Кн. 2. - К., 1979.
42. Календарно-обрядові пісні Рівненщини: Навчальний посібник з фольклору/Упор. В.Ковальчук. - Рівне: Держ. редакційно-видавниче підприємство, 1997.
43. Каришева Т. Петро Сокальський. - К.: Муз. Україна, 1978.
44. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемовський. - К.: Муз. Україна, 1962.
45. Квітка К. Українські народні мелодії. - К., 1968.
46. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. - К.: Муз. Україна, 1980.
47. Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали/Упор. Є.Федотов. - К., 1981.
48. Кияновська Л.О. Українська музична культура - Львів: Сполом, 1999.
49. Ковальський М.П., Мицяк Ю.А. Історія України. - Ч. І. - К., 1993.
50. Колесса Ф. Музикознавчі праці. - К., 1970.
51. Колодій Я. Композитор Євген Козак. - Львів, 1974.
52. Колодій Я. Остап Нижанківський. - Львів, 1974.
53. Козицький П. Тарас Шевченко і музична культура. - К., 1952.
54. Корній Л. Історія української музики. - Ч. 1. - Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
55. Кос-Анатольський А. С.П.Людкевич. - К.: Мистецтво, 1951.
56. Костомаров Н.И. Исторические произведения: Автобиография. - К., 1990.
57. Котляр Н.Ф. Смолий Б.А. История в жизнеописаниях. - К., 1990.
58. Крип'якевич І.П. Історія України. - Львів, 1990.
59. Кропивницький М. Твори: В 6-ти томах. - К., 1971.
60. Лисенко М. Листи. - К., 1970.
61. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. - К., 1973.
62. Лисенко О. Микола Віталійович Лисенко: Спогади сина. - Вид. 2-е доп. - К.: 1991.

63. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. - Львів-Нью-Йорк, 1994.
64. Лісецький С. Кирило Стеценко. - К.: Муз. Україна, 1974.
65. Луганська К., Щевчук О. Музична освіта у XIX столітті. - К.: Муз. Україна, 1991.
66. Людкевич С. Віктор Матюк. - Л., 1979.
67. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря. - К., 1976.
68. Людкевич С. Дослідження і статті. - К., 1976.
69. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. - К., 1992.
70. Мар'яненко І. Минуле українського театру. - К., 1968.
71. Микола Леонтович: Спогади. Листи. Матеріали/Упор. Є.Федотов. - К., 1982.
72. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.
73. Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. статей. - М.: Музыка, 1979.
74. Народна творчість Волині: Зб. статей/Упор. М.Білецький. - Луцьк: Волинське обл. вид-во, 1985.
75. Павлишин С. Василь Барвинський. - К.: Муз. Україна, 1989.
76. Павлишин С. Денис Січинський. - К.: Муз. Україна, 1987.
77. Павлишин С. Станіслав Людкевич. - К.: Муз. Україна, 1974.
78. Паламарчук О. Микола Колесса. - К.: Муз. Україна, 1990.
79. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. - К.: Муз. Україна, 1973.
80. Пархоменко Л. Петро Ніщинський. - К.: Муз. Україна, 1989.
81. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція. - К.: Наукова думка, 1979.
82. Пісні Великого Кобзаря/Упорядкування, коментарі та примітки О.Правдюка. - К., 1988.
83. Пісні з Волині/Упор. О.Ошуркевич. - К.: Муз. Україна, 1980.
84. Полонська-Василенко Н. Історія України. - Т. 1. - К., 1992.
85. Правдюк О. Музична фольклористика. - К.: Муз. Україна, 1991.
86. Проблеми дослідження історії України: Зб. статей. - Львів, 1993.
87. 55 советских симфоний (О симфониях: Первой Н.Колессы, "Прикарпатской" С.Людкевича, Третьей Б.Лятошинского, Второй Л.Ревуцкого). - Л.: Сов. композитор, 1961.
88. Рекрутські та солдатські пісні/Упор. А.Л.Іоаніді, О.А.Правдюк. - К., 1976.
89. Рибалка І.К. Історія України: Дорадянський період. - 2-е вид. - К., 1991.
90. Розповіді про композиторів/Під. ред. Я.Якуб'яка. - К., 1994.
91. Саксаганський П. Думки про театр. - К., 1978.
92. Серов А. Избранные статьи. - М., Л., 1971.
93. Січинський В. Чужинці про Україну. - К., 1992.
94. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії. - К., 1977.
95. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-

во інституту народознавства НАН України, 1998.

96. Сов'як Р. Остап Нижанківський: Нарис про життя і творчість. - Дрогобич, 1994.

97. Співанки хроніки: Новини/Упор. О.І.Дей (тексти), С.Й.Грица (мелодії). - К., 1972.

98. Стельмащук С. У світлі його доброти: Спогади про С.Людкевича. - Дрогобич, 1992.

99. Стеценко К.: Спогади. Листи. Матеріали/Упор. Є.Федотов. - К., 1981.

100. Стецюк Р. Віктор Косенко. - К.: Муз. Україна, 1974.

101. Стрийковський М. Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі//Дзвін. - 1990. - № 1-4.

102. Субтельний О. Україна: Історія. - К., 1991.

103. Супрун Н.О. Українське народне багатоголосся: Науково-методична розробка для студентів спеціалізації "Керівник фольклорного ансамблю". - Рівне: Ліста, 1998.

104. Творчість М.Леонтовича: Зб. статей/Упор. В.Золочевський. - К., 1977.

105. Творчість С.Людкевича: Зб. статей/Упор. М.Загайкевич. - К.: Муз. Україна, 1979.

106. Творчість С.Людкевича: Зб. статей. - Львів, 1995.

107. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. - К., 1970.

108. Українська музика: Зб. статей. - К.: Муз. Україна, 1972.

109. Українське музикознавство: Наук.-метод. міжвід. щорічник. - К.: Муз. Україна, 1964-1989. - Вип. 1-23.

110. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. - К., 1965.

111. Франко І. Про театр і драматургію. - К., 1971.

112. Хрестоматія давньої української літератури. - Вип. 3. - К.: Радянська школа, 1967.

113. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні. - К.: Муз. Україна, 1976.

114. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. - К., 1976.

115. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики. - К.: Наукова думка, 1988.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Емігрантські пісні.
2. Наймитсько-бурлацькі пісні.
3. Структурні особливості рекрутських пісень.
4. Музичні особливості соціально-побутової лірики.
5. Пісні-романси та пісні літературного походження.
6. Становлення концертної хорової композиції.
7. Хорова творчість М.Вербицького.
8. Особливості хорової спадщини І.Лаврівського.
9. Хоровий доробок С.Воробкевича.
10. Хорова творчість В.Матюка.
11. Творча діяльність А.Вахнянина.
12. О.Нижанківський в історії хорового мистецтва Галичини.
13. Оригінальні хорові твори М.Лисенка.
14. Хорові обробки українських народних пісень М.Лисенка.
15. Кантати у творчому доробку П.Сокальського.
16. Водевіль в українському театральному мистецтві другої половини XIX століття.
17. Народна побутова оперета другої половини XIX століття.
18. Театральна творчість В.Матюка.
19. Особливості театрального доробку С.Воробкевича.
20. Оперне новаторство С.Гулака-Артемовського.
21. Особливості драматургії, музична мова, образно-тематичні характеристики в оперному доробку М.Лисенка.
22. Опери для дітей М.Лисенка.
23. Зародження й розвиток оперного жанру у Західній Україні.
24. Симфонії у творчості М.Вербицького, М.Лисенка, М.Калачевського, В.Сокальського.
25. Камерно-інструментальна музика Г.Ходоровського, Й.Витвицького, В.Заремби.
26. Особливості фортепіанної творчості М.Завадського.
27. Камерно-інструментальна творчість М.Лисенка.
28. Фортепіанний доробок П.Сокальського.
29. Інструментальна музика західноукраїнських композиторів С.Воробкевича, Д.Січинського, О.Нижанківського.
30. Новаторство, ладогармонічні та формотворчі прийоми сольних обробок українських народних пісень у творчості А.Єдлічки, П.Сокальського, О.Рубця.
31. Камерно-вокальна творчість М.Лисенка.
32. Жанрово-стильові особливості вокальної творчості С.Гулака-Артемовського і П.Сокальського.
33. Романси О.Нижанківського.

34. Історичні умови розвитку музично-драматичного театру Наддніпрянщини у другій половині XIX століття.

35. Театральне життя у Західній Україні у другій половині XIX століття.

36. Розвиток оперного мистецтва в Україні у другій половині XIX століття.

37. Концертне життя в Україні у другій половині XIX століття.

38. Розвиток музичної освіти в Україні у другій половині XIX століття.

39. Хорове життя в Україні в кінці XIX століття.

40. Шевченкіана в оперній творчості М.Аркаса.

41. Формування й розвиток науково-етнографічних напрямків у музичній фольклористиці кінця XIX століття.

42. Розвиток музично-естетичної думки в Україні у другій половині XIX століття.

43. Музично-теоретичні та історичні дослідження в Західній Україні у другій половині XIX століття.

44. Становлення та розвиток музичної критики у другій половині XIX століття в Наддніпрянській Україні.

45. Музична публіцистика на землях Галичини й Буковини у другій половині XIX століття.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ І РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

I. Микола Лисенко - центральна постать в історії розвитку музичної культури України кінця XIX ст.

1. Булат Т. Микола Лисенко. - К.: Муз. Україна, 1973.

2. Корній Л. Історія української музики. - Ч. 1. - Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.

3. Лисенко О. Микола Віталійович Лисенко: Спогади сина. - Вид. 2-е доп. - К.: 1991.

4. Лисенко М. Листи. - К., 1970.

5. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.

II. Семен Гулак-Артемовський - видатний український співак, композитор, фундатор української лірико-комічної опери.

1. Архімович Л. Українська класична опера. - К., 1971.

2. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемовський. - К.: Муз. Україна, 1962.

3. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. - К., 1992.

4. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.

5. Розповіді про композиторів/Під. ред. Я.Якуб’яка. - К., 1994.

III. Заробітчанські пісні - основний пласт українського фольклору другої половини XIX століття.

1. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження: Зб. статей. - К.: Наукова думка, 1987.
2. Дей О. Народно-пісенні жанри. - К.: Муз. Україна, 1977.
3. Костомаров Н.И. Исторические произведения: Автобиография. - К., 1990.
4. Проблеми дослідження історії України: Зб. статей. - Львів, 1993.
5. Супрун Н.О. Українське народне багатоголосся: Науково-методична розробка для студентів спеціалізації "Керівник фольклорного ансамблю". - Рівне: Ліста, 1998.

IV. Український театр корифеїв як джерело розвитку музично-театрального мистецтва українського народу другої половини XIX століття.

1. Кропивницький М. Твори: В 6-ти томах. - К., 1971.
2. Мар'яненко І. Минуле українського театру. - К., 1968.
3. Саксаганський П. Думки про театр. - К., 1978.
4. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. - К., 1970.
5. Франко І. Про театр і драматургію. - К., 1971.

V. Сидор Воробкевич - видатний композитор, диригент, педагог, громадський діяч Буковини другої половини XIX століття.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. - К.: Муз. Україна, 1982.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. - К., 1960.
3. Кияновська Л.О. Українська музична культура - Львів: Сполом, 1999.
4. Корній Л. Історія української музики. - Ч. 1. - Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
5. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.

VI. Фольклористичні збірники другої половини XIX століття - джерело пізнання творчості українського народу.

1. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народно-поетична творчість. - К.: Вища школа, 1983.
2. Дей О. Народно-пісенні жанри. - К.: Муз. Україна, 1977.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість. - К., 1990.
4. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-во інституту народознавства НАН України, 1998.
5. Співанки хроніки: Новини/Упор. О.І.Дей (тексти), С.Й.Грица (мелодії). - К., 1972.

VII. Музикант-публіцист Петро Сокальський в історії розвитку музично-естетичної думки України кінця XIX століття.

1. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. - К., 1966.
2. Каришева Т. Петро Сокальський. - К.: Муз. Україна, 1978.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці. - К., 1970.
4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. - Львів-Нью-Йорк, 1994.
5. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії. - К., 1977.

VIII. Становлення та розвиток музично-теоретичної думки в Україні у другій половині XIX століття.

1. Історія української дожовтневої музики. - К.: Муз. Україна, 1969.
2. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - К.: АТ Обереги, 1993.
3. Історія української музики: В 6-ти томах. - К.: Наукова думка, 1989-1991.
4. Луганська К., Щевчук О. Музична освіта у XIX столітті. - К.: Муз. Україна, 1991.
5. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні. - К.: Муз. Україна, 1976.

IX. Михайло Вербицький - засновник світської професіональної музики в Західній Україні кінця XIX століття.

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. - К., 1960.
2. Загайкевич М. М.М.Вербицький. - К.: Муз. Україна, 1961.
3. Кияновська Л.О. Українська музична культура - Львів: Сполом, 1999.
4. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.
5. Розповіді про композиторів/Під. ред. Я.Якуб'яка. - К., 1994.

X. Камерно-інструментальна музика другої половини XIX століття: стильові тенденції й новаторство.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. - К.: Муз. Україна, 1982.
2. Булат Т. Микола Лисенко. - К.: Муз. Україна, 1973.
3. Зінків І. Камерно-інструментальна музика. - К., 1986.
4. Каришева Т. Петро Сокальський. - К.: Муз. Україна, 1978.
5. Павлишин С. Денис Січинський. - К.: Муз. Україна, 1987.

XI. Віктор Матюк - композитор, хоровий диригент, організатор музично-видавничої справи у Західній Україні у другій половині XIX століття.

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. - К., 1960.

2. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. - Львів-Нью-Йорк, 1994.
3. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.
4. Розповіді про композиторів/Під. ред. Я.Якуб'яка. - К., 1994.
5. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. - К., 1965.

XII. Етапи становлення й розвитку української класичної симфонії.

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. - Л.: Советский композитор, 1970.
2. Гордійчук М. Симфонічна музика. - К., 1991.
3. 55 советских симфоний (О симфониях: Первой Н.Колессы, "Прикарпатской" С.Людкевича, Третьей Б.Лятошинского, Второй Л.Ревуцкого). - Л.: Сов. композитор, 1961.
4. Українське музикознавство: Наук.-метод. міжвід. щорічник. - К.: Муз. Україна, 1964-1989. - Вип. 1-23.
5. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики. - К.: Наукова думка, 1988.

XIII. Славетна українська співачка Соломія Крушельницька та її місце в історії світової музичної культури.

1. Врублевська В. Соломія Крушельницька. - К.: Дніпро, 1986.
2. Мар'яненко І. Минуле українського театру. - К., 1968.
3. Саксаганський П. Думки про театр. - К., 1978.
4. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. - К., 1970.
5. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. - К., 1976.

XIV. Музично-етнографічна спадщина Миколи Лисенка.

1. Булат Т. Микола Лисенко. - К.: Муз. Україна, 1973.
2. Василенко З. Фольклористична діяльність М.В.Лисенка. - К., 1982.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість. - К., 1990.
4. Лисенко О. Микола Віталійович Лисенко: Спогади сина. - Вид. 2-е доп. - К.: 1991.
5. Правдюк О. Музична фольклористика. - К.: Муз. Україна, 1991.

XV. Роль і місце Анатоля Вахнянина в історії розвитку галицької музики другої половини XIX століття.

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. - К., 1960.
2. Кияновська Л.О. Українська музична культура - Львів: Сполом, 1999.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. - Львів-Нью-Йорк, 1994.

4. Митці України: Бібліографічний довідник/Під. ред. А.Кудрицького. - К., 1992.
5. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. - К., 1965.

Т Е С Т И

№ 1

1. Коли розпочалась заробітчанська еміграція західноукраїнського населення?

а). 1770 р.; б). 1780 р.; в). 1870 р.

2. На які роки XIX ст. припадає активізація українського театрального руху?

а). 70-ті рр.; б). 80-ті рр.; в). 90-ті рр.

3. Скільки симфонічних увертюр написав М.Вербицький?

а). сім; б). дев'ять; в). одинадцять.

4. У творчості якого українського композитора другої половини XIX ст. сформувались класичні риси українського солоспіву?

а). М.Вербицький; б). В.Заремба; в). М.Лисенко.

5. З ім'ям якого українського композитора пов'язана історія становлення музичної освіти в Одесі?

а). К.Лангер; б). К.Максалов; в). П.Сокальський.

№ 2

1. Як називали у наймитських бурлацьких піснях заможного селянина?

а). багач; б). багатир; в). куркуль.

2. З іменами яких українських драматургів пов'язана еволюція українського водевілю?

а). Г.Бобровський-М.Гоголь; б). М.Кропивницький-М.Старицький; в). Л.Глібов-М.Янчук.

3. В якій країні М.Лисенко написав Симфонію до мажор?

а). Австрія; б). Німеччина; в). Росія.

4. Скільки солоспівів написав С.Гулак-Артемовський?

а). двадцять; б). тридцять; в). сорок.

5. Який український композитор заснував товариство "Торбан"?

а). А.Вахнянин; б). О.Нижанківський; в). Д.Січинський.

№ 3

1. Поезія якого українського поета стала поштовхом до офольклоризації літературних творів?

а). І.Франко; б). М.Шашкевич; в). Т.Шевченко.

2. Який драматичний жанр театральної музики другої половини XIX ст.

був найпопулярнішим?

а). водевіль; б). опера; в). оперета.

3. До якого жанру симфонічної музики належить твір “Козак-шумка” (1872 р.) М.Лисенка?

а). симфонія; б). увертюра; в). фантазія.

4. Якій українській співачці О.Нижанківській присвятив романс “І молився я”?

а). М.Заньковецька; б). С.Крушельницька; в). М.Садовська.

5. Хто автор “Учебника початкових відомостей музики й співу”?

а). І.Кипріян; б). С.Людкевич; в). В.Матюк.

№ 4

1. Коли відбулось єднання народних і професіональних традицій у пісенній творчості?

а). початок XIX ст.; б). середина XIX ст.; в). кінець XIX-початок XX ст.

2. Хто автор музичної драми зі співами “Ой не ходи, Грицю”?

а). В.Александров; б). М.Лисенко; в). М.Старицький.

3. В якому році М.Калачевський написав Українську симфонію?

а). 1856 р.; б). 1866 р.; в). 1876 р.

4. Скільки романсів написав М.Лисенко на вірші Кобзаря?

а). 44; б). 54; в). 64.

5. В якому році був заснований Вищий музичний інститут у Львові?

а). 1703 р.; б). 1803 р.; в). 1903 р.

№ 5

1. В якому році відомий кобзар М.Кравченко склав думу “Про Сорочинську трагедію”?

а). 1900 р.; б). 1905 р.; в). 1910.

2. Хто автор музичної драми зі співами “Циганка Аза”?

а). М.Кропивницький; б). М.Лисенко; в). М.Старицький.

3. Як називають симфонію В.Сокальського, написану в другій половині XIX ст.?

а). Симфонія до мажор; б). Симфонія соль мінор; в). Українська симфонія.

4. Який український композитор написав пісню-думку “Гандзя цяця молодиця”?

а). Д.Бонковський; б). В.Заремба; в). А.Шашкевич.

5. Якого українського композитора другої половини XIX ст. музичні критики вважають основоположником музичної фольклористики?

а). Ф.Колесса; б). М.Лисенко; в). П.Сокальський.

№ 6

1. Хто автор відомої пісні “Шалійте, шалійте скажені кати”?

а). О.Колесса; б). Ф.Колесса; в). Г.Гладкий.

2. В якому році була написана комічна побутова оперета М.Старицького “Сорочинський ярмарок”?

а). 1873 р.; б). 1883 р.; в). 1893 р.

3. Якому українському композитору другої половини XIX ст. належить Українська симфонія?

а). Д.Бортнянський; б). М.Калачевський; в). В.Сокальський.

4. В яких роках другої половини XIX ст. на мистецький кін виступив професіональний український театр?

а). 70-х рр.; б). 80-х рр.; в). 90-х рр.

5. Який український фольклорист написав “Методику преподавания гармонии и сольфеджио” (1867 р.)?

а). М.Лисенко; б). О.Рубець; в). В.Чечотт.

№ 7

1. Кого називають фундаторами перемишльської школи? Корифеями галицької музики?

а). П.Любович-М.Рудковський; б). М.Вербицький-І.Лаврівський; в). В.Матюк-С.Воробкевич.

2. В якому році М.Лисенком була написана оперета “Наталка Полтавка”?

а). 1879 р.; б). 1889 р.; в). 1899 р.

3. Скільки народних танців уміщала збірка О.Рубця “Народні танці (малоросійські козачки)” (1876 р.)?

а). десять; б). двадцять; в). тридцять.

4. Який український діяч започаткував у 1882 р. літопис українського театру корифеїв?

а). Г.Ашкаренко; б). М.Кропивницький; в). М.Старицький.

5. Хто є автором “Музыкальной азбуки” (1876 р.)?

а). М.Лисенко; б). О.Рубець; в). В.Чечотт.

№ 8

1. Скільки хорів І.Лаврівського присвячено розлуці з батьківщиною?

а). 3; б). 5; в). 7.

2. В якому році М.Старицький написав історичну драму “Маруся Богуславка”?

а). 1877 р.; б). 1887 р.; в). 1897 р.

3. З ім’ям якого українського композитора другої половини XIX ст. у фортепіаній музиці пов’язаний початок розвитку шумки, чабарашки, думки, рапсодії?

а). Й.Витвицький; б). М.Завадський; в). А.Єдлічка.

4. Який український діяч став засновником української театральної трупи?

а). М.Садовський; б). П.Сокальський; в). М.Старицький.

5. В якому році був створений “Етнографічно-статистичний кружок” для розвитку знань про побут, звичаї й фольклор Галичини?

а). 1863 р.; б). 1873 р.; в). 1883 р.

№ 9

1. Який галицький композитор другої половини XIX ст. написав свій останній хор на слова “Заповіту” Т.Шевченка?

а). М.Вербицький; б). І.Лаврівський; в). М.Лисенко.

2. В якому році в Західній Україні був організований Народний театр товариства “Руська бесіда”?

а). 1844 р.; б). 1864 р.; в). 1884 р.

3. Скільки творів налічує фортепіанний доробок М.Лисенка?

а). понад 50 творів; б). понад 100 творів; в). понад 150 творів.

4. Яка українська співачка отримала вокальну освіту у Фінляндії?

а). М.Заньковецька; б). С.Крушельницька; в). М.Садовська.

5. Хто автор “Сборника упражнений для одного и многих голосов” (1870 р.)?

а). М.Лисенко; б). О.Рубець; в). В.Чечотт.

№ 10

1. Скільки хорових творів написав С.Воробкевич на власні тексти?

а). 200; б). 250; в). 300.

2. Яку дитячу оперу М.Лисенко присвятив дітям старшого шкільного віку?

а). “Зима і весна”; б). “Коза-Дереза”; в). Пан Коцький.

3. Хто з українських композиторів другої половини XIX ст. автор збірника “14 малоросійських пісень, перекладених для фортепіано” (1883 р.)?

а). А.Єдличка; б). О.Рубець; в). Г.Ходоровський.

4. На які роки припадає епоха розквіту італійської опери в Україні?

а). 60-ті рр.; б). 70-ті рр.; в). 80-ті рр.

5. Хто автор дослідження “Двадцатипятилетие Киевской оперы”?

а). М.Богданов; б). Т.Сатель; в). В.Чечотт.

№ 11

1. Кого вважають найяскравішою мистецькою постаттю у галицькому культурному житті останньої третини XIX ст.?

а). С.Воробкевича; б). В.Матюка; в). О.Нижанківського.

2. Яку оперу критики вважають найвищим досягненням в оперному доробку М.Лисенка?

а). “Різдвяна ніч”; б). “Тарас Бульба”; в). “Утоплена”.

3. В якій музичній формі написаний твір “Українка” Й.Витвицького?

а). варіації; б). рондо; в). сонатна форма.

4. Який український театральний диригент найбільш прославився на театральних підмостках у другій половині XIX ст.?

а). М.Васильєв-Святошенко; б). В.Нікітін; в). О.Оскнер.

5. Якому музикознавцю належить “Краткий обзор истории музыки и хронологии знаменитых музыкантов” (1889 р.)?

а). О.Рубець; б) Т.Сатель; в) В.Чечотт.

№ 12

1. В якому році М.Лисенко написав кантату “Радуйся, ниво неполитая”?

а). 1863 р.; б). 1873 р.; в). 1883 р.

2. На які роки припадає період розквіту театральної творчості С.Воробкевича?

а). 60-70 рр.; б). 70-80 рр.; в). 80-90 рр.

3. Який український композитор другої половини XIX ст. став засновником жанру циклічної інструментальної сонати у фортепіанній музиці?

а). М.Завадський; б). В.Заремба; в). М.Лисенко.

4. В якому році у Львові виникло хорове товариство “Боян”?

а). 1851 р.; б). 1871 р.; в). 1891 р.

5. Який український музикант-публіцист другої половини XIX ст. вніс найвагоміший вклад у розвиток музично-естетичної думки України?

а). П.Бажанський; б). О.Рубець; в). П.Сокальський.

№ 13

1. На які роки припадає систематичне опрацювання та публікація хорових обробок українських народних пісень українськими композиторами?

а). 60-ті рр.; б). 70-ті рр.; в). 80-ті рр.

2. Скільки дитячих опер написав М.Лисенко?

а). три; б). п’ять; в). сім.

3. Який жанр фортепіанної музики став улюбленим у творчому доробку П.Сокальського?

а). соната; б). рапсодія; в). фантазія.

4. У якому році відкрилось Російське музичне товариство (РМТ) у Києві?

а). 1853 р.; б). 1863 р.; в). 1873 р.

5. В якому році вийшла у світ праця П.Бажанського “Історія руського церковного пінія”?

а). 1870 р.; б). 1880 р.; в). 1890 р.

№ 14

1. Хорові обробки якого українського композитора останнього десятиріччя XIX ст. залишились неперевершеними зразками у світовій музичній культурі?

а). Ф.Колесса; б). М.Лисенко; в). К.Стеценко.

2. Який український композитор другої половини XIX ст. започаткував в українській музиці жанр дитячої опери?

а). С.Гулак-Артемовський; б). М.Лисенко; в). П.Сокальський.

3. Яка фортепіанна п'єса була найпопулярніша у західноукраїнського композитора О.Нижанківського?

а). "Вальс"; б). "Вітрогон"; в). "Думка".

4. В якому році було засновано першу музичну школу у Києві?

а). 1848 р.; б). 1858 р.; в). 1868 р.

5. Хто автор "Учебника співу" (1890 р.)?

а). І.Біликовський; б). В.Матюк; в). К.Паньківський.

№ 15

1. До якого типу кантати належить твір "Б'ють пороги" М.Лисенка?

а). кантата-балада; б). кантата-поема; в). циклічна кантата.

2. В якому році була написана С.Гулаком-Артемовським опера "Запорожець за Дунаєм"?

а). 1842 р.; б). 1852 р.; в). 1862 р.

3. Які твори стали центральними у фортепіанній творчості М.Лисенка?

а). соната; б). сюїта; в). рапсодія.

4. Яку українську співачку другої половини XIX ст. Д.Пуччіні назвав "найчарівнішою чіо-чіо-сан"?

а). М.Заньковецька; б). С.Крушельницька; в). М.Садовська.

5. В якому році західноукраїнський композитор В.Матюк написав музичний посібник "Руський співаник для шкіл народних"?

а). 1864 р.; б). 1874 р.; в). 1884 р.

З М І С Т

Ст.

Передмова 3

Розділ 1. НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ 6
1.1. Фольклор “відхожих людей” 6
1.2. Соціально-побутова лірика 11

Розділ 2. ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ 18
2.1. Хорова творчість: традиції й новаторство 18
2.2. Музично-драматичний театр 51
2.3. Симфонічна музика 82
2.4. Камерно-інструментальна музика 93
2.5. Камерно-вокальна музика 109

Розділ 3. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ВИКОНАВСТВО 134
3.1. Музично-драматичний театр 134
3.2. Концертна діяльність 139

Розділ 4. СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА ТА МУЗИКОЗНАВСТВО ... 176
4.1. Музична освіта 176
4.2. Музична фольклористика 188
4.3. Музикознавство та музична критика 199

Післямова 208

Список літератури 210

Контрольні питання 213

Теми рефератів і рекомендована література 215

Тести 219

Навчальне видання

Крусь Оксана Петрівна

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник

Друкується в редакції В.Й.Сидорука

Технічна перевірка *Г.Ф.Сімчук*
Дизайн обкладинки *Т.В.Жаранова*

Підписано до друку 26.12..2013 р. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Папір друкарський № 1. Гарнітура Times. Друк різографічний.
Ум.-друк. арк. 13,1. Обл.-вид. арк. 13,7.
Наклад 100 прим. Зам. № 3512.

Видавець і виготовлювач
Редакційно-видавничий центр
Національного університету
водного господарства та природокористування
33028, м. Рівне, вул. Соборна, 11.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції РВ № 31 від 26.04.2005 р.